в
Очерк истории
живописи италия
в 185[illegible]г.





ОЧЕРКЪ

ИСТОРІИ ЖИВОПИСИ ИТАЛІЯНСКОЙ,

СОСРЕДОТОЧЕННОЙ

ВЪ РАФАЭЛѢ И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНІЯХЪ.

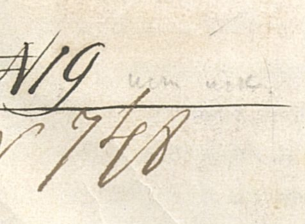
═

ЧЕТЫРЕ ПУБЛИЧНЫЯ ЛЕКЦІИ,

ЧИТАННЫЯ

Ординарнымъ Профессоромъ С. Шевыревымъ,

въ 1851 году.






ВСЕСОЮЗНАЯ
БИБЛИОТЕКА
им.
В. И. ЛЕНИНА



Чтеніе первое.

ВОСПИТАНІЕ ХУДОЖНИКА.

(РАФАЭЛЬ ВЪ МАСТЕРСКОЙ У ПЕРУДЖИНО 1483—1504).

Содержаніе. Связь курсовъ въ единствѣ мысли.—Движеніе живописи въ Москвѣ.—Искусство и промышленность. — Поводъ къ выбору предмета.—Форма живописи: рисунокъ—свѣтлотѣнь—колоритъ;—роды живописи: al fresco, a tempera, a olio. — Идея живописи: изобрѣтеніе, группировка, выраженіе.—Идеалъ живописца. — Историческое движеніе искусствъ.—Условія, опредѣлившія развитіе живописи въ Италіи: климатныя, государственныя, общественныя, народныя. — Господствующее условіе: Христіанская Религія. — Первыя начала искусства въ Италіи.—Отношеніе Византійской иконописи къ живописи Итальянской.—Мѣсто и значеніе Рафаэля въ живописи Итальянской.—Значеніе его трехъ манеръ.—Состояніе живописи Итальянской во время рожденія Рафаэля. — Натурально-языческая школа.—Религіозная школа.—Рафаэль выходитъ изъ религіозной школы.—Подробности его рожденія, воспитанія и ученія.—Піетро Перуджино.—Его жизнь и дѣятельность. — Фрески въ Palazzo del Cambio.—Картины Рафаэля въ стилѣ Перуджино. — Что́ онъ вынесъ изъ его школы?

(Читана 20 Марта.)

Когда народъ отмѣрилъ себѣ землю, покорилъ на ней стихіи, овладѣлъ животными, устроился въ общество, опредѣлилъ свои отношенія къ Богу, отграничилъ и обезопасилъ себя отъ сосѣдей, сложился въ одно цѣлое и крѣпкое государство, и объявилъ свое сочувствіе другимъ народамъ во имя просвѣщенія, — тогда, въ числѣ благородныхъ потребностей человѣческихъ, сильнѣе сказывается въ немъ и потребность искусства. — Искусство — вѣнецъ, радость, слава и красота нашей жизни! не въ немъ ли, послѣ Религіи, скорѣе всего мо-

гутъ успокоиться человѣческія страсти, которыми движется вся жизнь народовъ, такъ краснорѣчиво излагаемая Исторіею?

Весьма рано, еще въ самомъ первомъ возрастѣ жизни, выражаетъ народъ эту потребность; но вполнѣ, во всѣхъ видахъ, удовлетворить ей онъ можетъ только тогда, когда приготовилъ всѣ для того необходимыя, общественныя и государственныя, условія. Кочевые народы не могутъ имѣть живописи; феодальная Европа не знала драмы и театра.

Потребность живописи, какъ свободнаго искусства, исторію котораго въ Италіи краткимъ очеркомъ я намѣренъ представить вашему вниманію, сказалась у насъ давно. Съ Европейскою славою развивается она въ нашей сѣверной столицѣ: и у насъ въ Москвѣ есть свой, молодой разсадникъ; онъ цвѣтетъ свѣжими надеждами; онъ возбуждаетъ вниманіе общества; молоды еще наши выставки, но имъ сочувствовали, ихъ украшали и славные художники. Москва, въ залахъ Училища, знакомилась и съ ландшафтами Айвазовскаго, и съ картинами Ѳедотова. Таланты родятся вездѣ, выходятъ отовсюду и стремятся къ разсаднику изо всѣхъ сословій. Здѣсь развиваютъ ихъ мастерскія нашихъ художниковъ. Дѣятеленъ рѣзецъ Рамазанова; кисть подъ рукою Скотти отчасти открываетъ потерянную тайну колорита Венеціи; пейзажисты, ученики Рабуса, снимаютъ виды въ разныхъ концахъ Россіи. Наука древняго искусства выходитъ на помощь къ новому изъ стѣнъ Университета. Пропилеи, на дняхъ изданные Г. Леонтьевымъ, обѣщаютъ для нея пособіе. Все это прекрасныя надежды; но не скроемъ и грустныхъ явленій: отъѣзжаютъ въ Лондонъ изъ Москвы, и безъ того скудной образцами ис-

кусства, славная Долгоруковская коллекція оригинальныхъ рисунковъ, и Рафаэлевскіе картоны, принадлежащіе г. Лухманову. Въ этихъ явленіяхъ выражается какое то неблаговоленіе къ искусству: прикрываютъ его ссылкою на положительное, практическое направленіе вѣка; говорятъ, что искусство будто бы дѣло прошлое, что промышленность убила его.

Если это правда, то неблагодарна промышленность. Искусство, въ прежнія времена, всегда ее развивало, конечно, не за тѣмъ, чтобы принять отъ нея смерть. Такъ говоритъ Исторія. Аѳины въ древности славились искусствомъ, славились и мануфактурами. Лизиппы и Парразіи чертили рисунки для греческихъ кубковъ и вазъ. Серебро и золото переливалось въ ихъ чудныя формы. Когда Родосцы воздвигли жертвенникъ Аѳинѣ, ниспалъ на островъ ливень золота, говоритъ Пиндаръ. Въ средніе вѣка, Византія и Венеція равно дружатъ искусство и мануфактуры. Отсюда первые волшебные удары кисти; отсюда и прелесть шелковыхъ тканей. Въ новое время, тоже представляла Флоренція. Медичисы, продавцы шерсти, первые промышленники Италіи, и первые меценаты искусства. Во Францію, при Францискѣ 1, живопись пересажена изъ Италіи, и вмѣстѣ съ нею начинаетъ процвѣтать и мануфактура. Такъ и вездѣ искусство оживляло промышленность, а не умерщвлялось ею. (*) Оно проливало свѣтъ красоты своей на всѣ ея формы. Не можетъ ремесло возвыситься до искусства, но оно процвѣтетъ, когда искусство низойдетъ къ нему. Художники образовывали и ремеслен-

(*) Эти мысли прекрасно развиты въ сочиненіи Эмрика Давида: De l'influence des arts du dessin sur le commerce et la richesse des nations.

никовъ. Живой примѣръ тому, какъ искусство оживляетъ промышленность всякаго рода, у насъ передъ глазами: поднимается къ небесамъ храмъ Спасителя, и строеніе его питаетъ ежегодно до 4,000 работниковъ.

Подать, отъ лица науки, голосъ участія художникамъ, заботливо насаждающимъ юное искусство въ нашей столицѣ; обратить на него вниманіе просвѣщеннаго общества; взглянуть на то, какъ искусство развивалось въ странѣ, которая въ этомъ отношеніи представляетъ образцы самые блистательные:—вотъ побудительныя причины, опредѣлившія выборъ моего предмета для публичныхъ чтеній.

Всѣ искусства имѣютъ одну задачу. Эта задача состоитъ въ томъ, чтобы въ различныхъ формахъ возстановлять передъ нами идеалъ красоты. Мое дѣло — обратить ваше вниманіе на то, какими способами и средствами рѣшаетъ эту задачу живопись?

Искусство имѣетъ идею и форму. Начнемъ съ того, какъ задача живописная рѣшается относительно формы, и потомъ перейдемъ къ идеѣ.

Форма живописи опредѣляется тремя частями: *рисункомъ*, *свѣтлотѣнью* и *колоритомъ*. Что такое *рисунокъ*? По словамъ Вазари, ученика Микель-Анжело, рисунокъ, отецъ трехъ искусствъ: зодчества, ваянія и живописи, есть такое дѣйствіе нашего разума, посредствомъ котораго онъ сознаетъ въ предметахъ, существующихъ въ пространствѣ, гармонію цѣлаго и частей, какъ частей между собою, такъ и цѣлаго съ частями, и воспроизводитъ это на дѣлѣ. Одинъ изъ почтенныхъ моихъ предшественниковъ указывалъ на дѣйствіе естествоиспытателя, посредствомъ котораго онъ,

видя органъ какого-нибудь животнаго, возстановляетъ всѣ его размѣры. Это дѣйствіе, въ позднѣйшее время открытое вновь наукою въ лицѣ Кювье, въ древности, дружившей искусство и науку, равно принадлежало художникамъ и мудрецамъ. Извѣстная поговорка Грековъ: узнать по ногтю льва (ex ungue leonem), сказалась тогда, — когда геній, увидѣвъ изваянный изъ мрамора ноготь, отгадалъ разумомъ по этой мѣркѣ и формѣ всѣ прочія части животнаго и самое цѣлое такъ, какъ будто бы онъ имѣлъ его передъ глазами (*).

О Пиѳагорѣ разсказываютъ, что онъ, зная, сколько разъ ступня Геркулеса, измѣрившаго арену цирка Олимпійскаго, укладывалась въ длинѣ его, опредѣлилъ ея мѣру, а по ней и мѣру всего Геркулесова тѣла. Это свойство отгадывать пропорціи прекрасно выражается Русскимъ словомъ: *глазомѣръ*. Безъ глазомѣра не родится рисовальщикъ; его разумъ въ глазахъ.

Но рисунокъ даетъ только очеркъ картины, опредѣляетъ форму въ пространствѣ. Надобно, чтобы онъ выступилъ изъ холстины или изъ бумаги передъ нами: этого достигаетъ искусство *свѣтлотѣнью*. Сліяніе свѣта и тѣни даетъ рельефъ фигурамъ. Чтобы видѣть, какъ наше молодое искусство въ свѣтлотѣни достигаетъ замѣчательной степени совершенства, стóитъ взглянуть въ Училищѣ на рисунки съ гипсовъ, которые дѣлаются учениками подъ руководствомъ Г. Васильева. Изученіе свѣтлотѣни сопровождается уже изученіемъ анатоміи и перспективы. Художникъ изображаетъ человѣческое тѣло одною поверхностью, но движенія самого

(*) Аристотелево общее опредѣленіе художественнаго произведенія: какъ живое единое цѣлое, отсюда имѣетъ свое начало.

тѣла непонятны будутъ ему безъ внутреннихъ причинъ: потому костякъ и мускулы для него необходимы, но и внутреннее долженъ онъ изучать въ отношенiи ко внѣшнему, а потому анатомiя принимаетъ для него характеръ пластической. Перспектива бываетъ двоякая: линейная и воздушная. Первою обозначается постепенность предметовъ въ отдаленiи, относительно ихъ величины; она основана на геометрiи и имѣетъ самыя опредѣленныя правила. Воздушная перспектива обозначаетъ постепенность предметовъ въ отдаленiи, относительно большей или меньшей ихъ ясности; но такъ какъ степень ясности предметовъ зависитъ отъ воздушной атмосферы, безпрерывно измѣняющейся, то здѣсь правила не могутъ быть такъ строго опредѣлены.

Рисунокъ обозначилъ предметъ; свѣтлотѣнь дала ему рельефъ; но здѣсь все еще нѣтъ нашего искусства, нѣтъ живописи. Чѣмъ же искусство наше становится *живописью* и оправдываетъ свое прекрасное Русское имя? Что придаетъ жизнь этому искусству? Что дѣлаетъ его *живымъ?* — *Колоритъ*, краски: душа живописи.

Безъ колорита нѣтъ нашего искусства. Живопись въ природѣ началась съ той минуты, какъ Всемогущiй произнесъ: да будетъ свѣтъ! и чрезъ это опредѣлились всѣ краски предметовъ.

Живописецъ иначе смотритъ на краски, нежели физикъ. Для художника пять главныхъ красокъ: бѣлая, желтая, красная, голубая и черная. (*) Физикъ бѣлую и черную, не признаетъ за краски. Гармонiя красокъ великая задача для живописца; краски въ картинѣ тоже, что̀ струны въ инструментѣ: трудно согласить

(*) Изъ этихъ пяти красокъ выходитъ 819 комбинацiй.

ихъ, легко разстроить. Тиціанъ, великій мастеръ колорита, говаривалъ: »кто хочетъ быть живописцемъ, тотъ долженъ знать употребленіе трехъ красокъ: бѣлой, красной и черной.« Разсказываютъ о немъ, что онъ краску накладывалъ на краску такъ, что она все становилась прозрачнѣе, а не темнѣе. Рафаэль Менгсъ изложилъ подробно теорію употребленія красокъ, но самъ никогда не былъ колористомъ.

Говоря о краскахъ, нельзя не упомянуть о разнородныхъ веществахъ, на которыхъ онѣ разводятся, отъ чего происходитъ различный способъ живописанія.

Живопись al fresco есть живопись на стѣнѣ по свѣжей извести. Стѣна должна быть влажная, и все мѣсто, заготовленное на день, должно быть работою окончено. Пока стѣна сыра, краски показываютъ одно, высохла—другое. По высохшему исправленіе невозможно. Для живописи al fresco нужна рука опытная, быстрая, рѣшительная, разумъ въ художникѣ здравый и совершенный. Это живопись великихъ мастеровъ, художниковъ геніальныхъ, дѣятельныхъ, вдохновенныхъ: ея тайна извѣстна теперь немногимъ.

Другой способъ живописанія—a tempera, древній. Краску разводили на яичномъ желткѣ. Разбивали желтокъ и втирали въ него нѣжную вѣтку фиговаго дерева. Голубую же краску растирали на клею животномъ, потому что растертая на желткѣ она переходила въ зеленый цвѣтъ. Такъ работали Византійцы и Чимабуэ. Въ Италіи эта живопись господствовала до самаго введенія масляной. Теперь живописью a tempera называется живопись на клею.

Третій способъ живописанія на маслѣ (a olio). Только масляная живопись достигаетъ высшей степени

колорита, потому что масло сообщаетъ краскѣ нѣжность, гибкость и жизнь. Ее изобрѣлъ во Фландріи, въ половинѣ XV вѣка, Джіованни да Бруджіа, а перенесъ въ Италію Антонелло Мессинскій, долго жившій во Фландріи. Венеція, первая, усвоила себѣ ее и, первая, прославилась колоритомъ (*).

Отъ формы (**) перейдемъ къ *идеѣ*. Идея живописи проявляется въ композиціи. Композиція имѣетъ три части: изобрѣтеніе, расположеніе и выраженіе. Что́ касается до изобрѣтенія, то здѣсь надобно обратить вниманіе на то, чтобы идея, изобрѣтенная художникомъ, была живописная. Не всякая картина, прекрасная въ поэзіи, будетъ прекрасна на холстѣ. Величавъ образъ звѣзднаго неба въ стихахъ Ломоносова:

Открылась бездна, звѣздъ полна:
Звѣздамъ числа нѣтъ, безднѣ дна!

Но онъ слишкомъ неизмѣримъ для картины. Вотъ еще стихи Державина:

(*) Я не говорилъ объ живописи энкавстической, какъ объ исключительномъ родѣ, особенно усвоенномъ древними. Краски разводились на воску, который для того разогрѣвали. Древніе превосходно владѣли этимъ способомъ. Во второй половинѣ XVIII вѣка возобновили этотъ родъ живописи, почти забытый. Въ наше время имъ опять серьёзно занимаются. Есть мысль, что этотъ способъ живописанія могъ бы хорошо приспособленъ быть къ нашему климату.

(**) Для теоріи формы въ живописи можно указать на сочиненія: Lionardo da Vinci. Trattato della pittura. Roma. 1817.—Vasari. Introduzione alle tre arti del disegno cioé architettura, scultura, e pittura. — Raphael Mengs. Praktischer Unterricht in der Malerei. 1786. Halle.—Francesco Milizia. Dizionario delle belle arti del disegno. Tomi due. Bologna 1827. — Göthe. Zur Farbenlehre. Sechste Abtheilung. Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe.—Ieitteles. Aesthetisches Lexicon. 2 Theile. Wien. 1835. 1837.

Орелъ, по высотѣ паря,

Ужъ солнце зритъ въ лучахъ полдневныхъ.

Перенесите на холстъ орла, солнце, высоту небесную,— и картины не будетъ. Но вотъ три стиха Пушкина:

Въ толпѣ могучихъ сыновей,

Съ друзьями, въ гридницѣ высокой,

Владиміръ - солнце пировалъ.

Здѣсь поэтъ не блещетъ живописью; но живописецъ могъ бы изъ этихъ трехъ стиховъ извлечь чудную картину.

Расположеніе въ живописи имѣетъ особенный терминъ и называется *группировкою*. Очевидная ясность живописной идеи въ расположеніи фигуръ—первое правило: ни одной лишней, ни одной безъ значенія, но всѣ, какъ живые члены одного тѣла. Параллельное дѣленіе картины на двѣ части встрѣчается и у Рафаэля, но не можетъ быть принято за общее правило. Здѣсь не столько предписывать можно правила, сколько изучать дѣйствія великихъ художниковъ. Прослѣдите всѣ рисунки Рафаэля, какими достигалъ онъ изображенія идеи въ Аѳинской школѣ: вотъ лучшій способъ изучать группировку въ живописи.

Идея въ композиціи вѣнчается *выраженіемъ*. Мы говоримъ: картина холодна. Что это значитъ? Рисунокъ въ ней можетъ быть правиленъ, группировка разумно разсчитана, но картина холодна. Это значитъ, что нѣтъ въ ней выраженія. Живопись должна говорить. Это такой же языкъ, какъ и Поэзія. Онѣ относятся другъ къ другу, какъ свѣтъ къ слову. Да будетъ свѣтъ! навело краски на весь міръ и опредѣлило предметы. Когда человѣкъ божественною силою создалъ слово, тогда освѣтилась передъ нимъ его мысль, и разуму его все

стало ясно. Позднѣе, хотя человѣкъ и дошелъ до того, что назвалъ слово орудіемъ къ сокрытію мысли, но все таки первоначально оно дано было ему за тѣмъ, чтобы ясно и вполнѣ выражать ее. Въ художественномъ языкѣ древней Греціи свѣтъ и человѣкъ, какъ существо словесное, (φώς и φῶς), синонимы; глаголы: говорю (φημί) и свѣчу (φάω) одного корня. На языкѣ Новой Зеландіи слово: *мара*, выражаетъ мѣсто, освѣщенное солнцемъ, и человѣка, внимательно слушающаго слово другаго.

Да, надобно, чтобы картины говорили. Говорятъ ландшафты Айвазовскаго. И бездушная природа нашла подъ его кистію слово. Но какимъ же образомъ живописецъ заставитъ говорить свою картину? Для того надобно, чтобы онъ самъ былъ полонъ того идеала красоты, который влечетъ его къ кисти. Гдѣ же этотъ идеалъ? гдѣ найти его? Леонардо да Винчи искалъ его въ природѣ видимой. Спросимъ перваго изъ живописцевъ: что скажетъ о томъ Рафаэль? Онъ говоритъ, что изображая предметы прекрасные, не довольствуется тѣми образами, какіе предлагаетъ ему природа, но что стремится всегда воплотить идею, которая является уму его, и что это стóитъ ему большѝхъ трудовъ (*).

Но живопись ограничиваетъ ли свой идеалъ идеаломъ красоты тѣлесной? Нѣтъ, выше красоты тѣлесной красота духа. А что такое красота духа? благость и любовь. Сліяніе красоты тѣла съ красотою духа: вотъ

(*) Рафаэль въ письмѣ къ Графу Бальтасару Кастильоне: «Per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle, con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici, e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico d'averla.»

высшій идеалъ живописи. Самыя лучшія ея творенія оправдываютъ эту мысль.

Рафаэль на высшемъ произведеніи, которымъ завершилъ свое поприще, изобразилъ бѣснующагося, самое дикое безобразіе, какое только представить себѣ можно. Красоту и гармонію этой картины могъ бы разрушить такой образъ, еслибы на ней же мы не созерцали преображенный ликъ Того, Кто въ силахъ изцѣлить бѣсноватаго, возстановить равновѣсіе членовъ тѣла и обратить въ красоту это безобразіе.

Другой славный живописецъ, геній труда, Доминикино, на высшемъ своемъ произведеніи изобразилъ столѣтняго старца, предсмертныя развалины тѣла человѣческаго, тотъ возрастъ, когда красота уже не можетъ принадлежать намъ; но посмотрите, какъ чудесно благодать осѣняетъ ликъ причащающагося Іеронима! какая духовная красота пролита по членамъ ветхаго тѣла! Доминикино изобразилъ намъ блаженнаго Іеронима въ минуту того предсмертнаго соединенія съ Богомъ, когда самое безобразное лицо, подъ осѣненіемъ благодати, можетъ показаться прекраснымъ и когда самое прекрасное лицо, холодное къ этой благодати, потускнѣетъ въ блескѣ красоты своей.

Сліяніе красоты и благости — вотъ идеалъ художника! Великіе живописцы поступали такъ: чтобы выразить идеалъ, носимый въ душѣ, благость божественную чертами видимыми, они собирали по землѣ все то, что̀ есть чисто прекраснаго, и чертами высшей земной красоты живописали благость Бога, Богоматери, Ангеловъ, и въ этихъ образахъ земная красота теряла свою земную чувственность и восходила въ образъ духовный. Когда же изображали они наши болѣзни, наши тѣлесныя и душе-

вныя страданія, то всегда съ высоты картины, какъ будто съ высоты небесной, проливали свѣтъ любви и цѣленія. Такъ въ Болонской галлереѣ, на картинѣ Доминикино, гдѣ изображена Богоматерь, скорбящая о страданіяхъ человѣческихъ, прекрасны всѣ эти увѣчные и страдальцы, получающіе утѣшеніе свыше. Они укрѣпляются цѣлительною благодатію, а въ небесахъ, у престола Богоматери, стоитъ плачущій Ангелъ и проливаетъ красоту слезъ своихъ на болѣзни и страданія человѣчества. Вотъ задача живописца въ самомъ высшемъ его назначеніи!

Опредѣливъ задачу Живописи, перейдемъ къ ея исторіи и посмотримъ, гдѣ ея мѣсто? Всѣ искусства идутъ въ порядкѣ историческаго движенія народовъ. Сначала, вмѣстѣ съ племенами Азіи и Египта, выходятъ зодчіе, которые въ сооруженіи храмовъ и пирамидъ соревновали горамъ, зданіямъ Божіимъ. Затѣмъ Греція ведетъ своихъ ваятелей, и несутъ они мраморныя изваянія боговъ и героевъ. За Греціей идетъ Италія, въ окруженіи своихъ живописцевъ: къ ней примкнулись нѣкоторыя страны юга и сѣвера. За живописцами слѣдуютъ музыканты Италіи и Германіи, разнося по всему міру звуки того искусства, которое въ наше время наиболѣе волнуетъ сердца и потрясаетъ чувство. Но гдѣ же поэзія? Она всегда была при человѣкѣ. Она, какъ искусство слова, есть искусство всѣхъ вѣковъ и всѣхъ народовъ. Она слышится въ звукахъ и реченіяхъ первобытнаго языка, она раздается первою народною пѣснію. Въ историческомъ движеніи искусствъ она дружелюбно откликается имъ всѣмъ и принимаетъ тотъ или другой характеръ, смотря по характеру

искусства, которое сопровождаетъ; но въ Христіанскую эпоху, въ лицѣ Шекспира, достигла она своего высшаго назначенія, какъ искусство слова: выражать душу и духъ человѣка въ дѣйствіи.

Всѣ народы, единогласно, въ Живописи отдаютъ преимущество Италіи. Въ ней процвѣла она, какъ искусство. Какія же условія были причиною этого процвѣтанія?

Прежде всего бросаются въ глаза климатныя. Такъ много говорятъ о небѣ Италіи. Правда, что волнистая линія ея небосклоновъ, ея небо и море, прозрачный воздухъ, благопріятный для воздушной перспективы, выразительная красота лицъ, много участвовали въ развитіи живописи. Замѣтимъ, что счастливое сочетаніе моря и неба въ Венеціи, равно какъ и въ Голландіи, опредѣлило преимущество колорита (*). Условія климата важны, но далеко не исключительны. Были они и въ древней Италіи, но живопись въ ней не процвѣтала. Природа Греціи та же, какою была въ древности, но нынѣшніе Греки не ваятели, какъ были Греки временъ Перикла.

Важнѣе условія государственныя, общественныя, народныя. Обращая прежде вниманіе на условія государственныя, не льзя не почтить памятью имена Государей, которые покровительствовали искусству. Въ Римѣ, еще въ VIII вѣкѣ, Папа Григорій II, вмѣстѣ съ Патріар-

(*) Думаютъ нѣкоторые, что туманы морскіе, предлагая картинамъ природы фонъ, въ которомъ рѣзче очерчивается лицо человѣка, способствовали въ Венеціи и въ Голландіи развитію колорита. Отсюда заключаютъ, что эти условія, но въ другомъ видѣ, благопріятствуютъ тому же и у насъ: моря у насъ нѣтъ въ серединѣ Россіи, но туманы изобильны. Это замѣчаніе пускай повѣряютъ молодые художники.

хомъ Византіи, дѣятельно противился иконоборцамъ Византійскимъ. Имена Папъ, двигателей искусства, прекрасно группируются около строенія храма Св. Петра, которое длилось триста лѣтъ. Николай v положилъ ему первый камень. За нимъ славны въ искусствѣ имена Пія II, Сикста IV, Иннокентія VIII. Юлій II возобновилъ строеніе и ввѣрилъ его славнѣйшимъ зодчимъ. Имя Льва X Медичи стало именемъ нарицательнымъ въ исторіи покровителей искусствъ. За нимъ славны Климентъ VII, Павелъ III Фарнезскій, Юлій III и другіе. Сикстъ V оставилъ свое имя на пяти обелискахъ Рима; Павелъ V Боргезе на фасадѣ храма Св. Петра, который доконченъ въ 1612 году, столько для насъ достопамятномъ; Александръ VII Гиджи на колоннадѣ, простирающей свои объятія отъ храма. Всѣ эти Папы соревновали другъ другу въ покровительствѣ искусству.

Примѣру ихъ слѣдовали другіе Государи, владѣтельные Князья и Герцоги Италіи. Медичи во Флоренціи, Сфорца и Висконти въ Миланѣ, Гонзаги въ Мантуѣ, делла Ровере въ Урбино, Эсты въ Феррарѣ, Паллавичини въ Болоньѣ, оставили по себѣ славную память покровителей изящнымъ искусствамъ. Сила общественная откликалась силѣ государственной. Подражая примѣру властей, города, общины, монастыри, церкви, разныя сословія, дворяне и купцы, соревновали о томъ, кто лучшую пріобрѣтетъ картину, кто славнѣйшаго пригласитъ живописца.

Примѣръ Италіи дѣйствовалъ и на другія государства. Во Франціи, по преданію, хотя не всѣми признанному, Леонардо да Винчи умеръ въ объятіяхъ Франциска I. Карлъ V желалъ, чтобы никто изъ живописцевъ, кромѣ Тиціана, не писалъ его портрета, мо-

жетъ быть, изъ подражанія Александру Македонскому, который не ввѣрялъ своего біоста никакому иному ваятелю, кромѣ Лизиппа.

Перенеситесь въ XVI вѣкъ, въ мастерскую Тиціана: она полна портретами современниковъ. Не было ни одного государя, ни князя, ни знаменитаго мужа, ни женщины, славной красотою или умомъ, въ этомъ вѣкѣ, которые не пожелали бы сдѣлаться предметомъ его кисти!

Власти государственной, силѣ общественной, вторитъ и содѣйствуетъ народъ. Въ исторіи искусства Итальянскаго встрѣчаются эти прекрасныя черты народнаго ему сочувствія, которыхъ не льзя не замѣтить. При самомъ началѣ живописи въ Италіи, разсказывается достопамятное событіе. Чимабуэ докончилъ во Флоренціи икону Богоматери, окруженной Ангелами, для церкви Santa Maria Novella: народъ, со звуками трубъ, полнымъ торжественнымъ ходомъ, несетъ ее изъ дому живописца въ храмъ. Престарѣлый король, Карлъ Анжуйскій, проѣзжаетъ черезъ Флоренцію: народъ, въ числѣ другихъ привѣтствій, приглашаетъ его въ мастерскую своего славнаго живописца, и толпы мущинъ и женщинъ врываются въ слѣдъ за Королемъ туда, чтобы видѣть картину, которой не видалъ еще никто. Предмѣстіе сохранило съ тѣхъ поръ названіе Allegri отъ всеобщаго веселья, которое вокругъ разливалось. — Вотъ событіе въ другомъ родѣ. Живописецъ изъ Сіенны, Барна, въ церкви маленькаго мѣстечка Сан-Джиминьяно, писалъ фрескомъ на потолкѣ событія изъ Новаго Завѣта. Онъ упалъ съ подмостокъ, расшибся и вскорѣ умеръ. Народъ почтилъ покойнаго славнымъ погребеніемъ, и въ теченіи многихъ мѣсяцевъ не пере-

ставалъ украшать латинскими и итальянскими надписями гробницу любимаго живописца (*).

А посмотрите, какъ отовсюду выходятъ таланты для живописи. Чимабуэ, по дорогѣ изъ Флоренціи въ Веспиньяно, встрѣчаетъ десятилѣтняго пастушка̀, который, на вылощенной пластинкѣ черепицы, завостреннымъ камешкомъ, срисовываетъ своихъ овечекъ. Этотъ пастушокъ былъ родоначальникъ живописи, собственно Итальянской, Джіотто. — Другой мальчикъ во Флоренціи, сидитъ въ лавкѣ своего отца, золотыхъ дѣлъ мастера, славнаго гирляндами, какія дѣлалъ онъ изъ золота для красавицъ Флоренціи, — и рисуетъ съ улицы портреты всѣхъ прохожихъ, схватывая на лету ихъ сходство: этотъ мальчикъ — Доменико Гирландаіо, учитель Микель Анжело. — У подесты́ городка Кьюзи родится сынъ. Призваніе мальчика находится въ противорѣчіи съ волею отца. Ему бы все къ карандашу и глинѣ, но отецъ бьетъ его за это. Узнавъ про способности мальчика, мастеръ-живописецъ приходитъ къ отцу, проситъ, чтобы позволилъ сыну рисовать у него, и вмѣсто того, чтобы брать съ отца деньги за ученье, самъ платитъ отцу за позволеніе сыну. Этотъ ученикъ былъ самъ Микель-Анжело.

Такъ, когда мысль живописная обняла всю Италію, отовсюду являлись таланты, и государство и общество и народъ соединились въ дружныхъ усиліяхъ, чтобы дать только средства процвѣтать искусству. Самыя страданія Италіи обращались для нея въ торжественные праздники. Изгнаны Медичисы изъ Фло-

(*) Барна отличался особенно выраженіемъ въ лицахъ человѣческихъ и первый началъ хорошо изображать животныхъ. Лучшія его произведенія относятся къ 1381 году.

ренціи: Рафаэль увѣковѣчиваетъ событіе своими рисунками. Италія раздроблена: это раздѣленіе — источникъ ея бѣдствій,—а въ исторіи искусства оно содѣйствуетъ разнообразію школъ; оно возбуждаетъ соревнованіе въ государяхъ, князьяхъ, городахъ, и всѣ они, раздѣленные интересами политики, сходятся въ одномъ общемъ интересѣ человѣческомъ, въ интересѣ искусства.

Но какая же была внутренняя сила, которая двигала это искусство? Всѣ условія времени и мѣста не поставили бы его въ Италіи на ту степень, на которой оно стоитъ теперь. Они не послали бы того безконечнаго вдохновенія, какое одушевляло ея художниковъ. Они не открыли бы того внутренняго міра, который открылся живописцамъ Италіи. Это совершила великая покровительница, мать Живописи, Религія Христіанская, которая своимъ наружнымъ богопочитаніемъ условливала уже необходимость процвѣтанія этого искусства. Міръ внутренній — живописцамъ открытъ былъ словомъ Того, Кто не требовалъ, чтобы Ему свидѣтельствовали о человѣкахъ, ибо зналъ Самъ, что̀ было въ человѣкѣ.

Богъ явился во плоти: Богъ — младенецъ, Богъ шествуетъ по водамъ и по землѣ для изцѣленія человѣковъ, Богъ распятъ на крестѣ, Богъ въ образѣ человѣческомъ возносится къ небу; идеалъ чистоты, непорочности, цѣломудрія въ образѣ Жены; сонмы Ангеловъ чистыхъ и свѣтлыхъ; Патріархи ветхаго завѣта; Апостолы, своими страданіями засвидѣтельствовавшіе истину Вѣры; Мученики; всѣ событія Евангельскія, притчи и слова̀ Божественнаго Учителя, которыя такъ часто принимаютъ живописный образъ: вотъ что̀ оду-

шевляло живописцевъ, вотъ что̀ дало возможность безконечнаго процвѣтанія этому искусству.

Живопись религіозная примыкаетъ къ священнымъ преданіямъ Церкви. Нерукотворенный образъ Спасителя, Богоматерь, писанная Евангелистомъ Лукою, вотъ первыя живописныя изображенія, принадлежащія и къ первымъ преданіямъ Церкви, которая утвердила ихъ догматомъ седьмаго Вселенскаго собора въ Никеѣ. (*).

Въ Римѣ собственно, живопись Христіанская началась подъ землею, тамъ же, гдѣ раздались первыя пѣсни гонимаго Христіанства. Въ катакомбахъ Римскихъ находятся и первые памятники Италіянской религіозной живописи. Вотъ изображеніе Спасителя изъ подземелья Понціанскаго: оно относится къ III вѣку. (**) На немъ замѣчаемъ типъ иконы Спасовой, совершенно древній. Но не на всѣхъ изображеніяхъ онъ сохраняется: вотъ другое изъ подземелій Св. Агнесы. Здѣсь Спаситель

(*) Приведемъ слова этого догмата: «Хранимъ не нововводно всѐ, писаніемъ или безъ писанія установленныя для насъ церковныя преданія, отъ нихъ же едино есть иконнаго живописанія изображеніе, яко повѣствованію Евангельскія проповѣди согласующее и служащее намъ ко увѣренію истиннаго, а не воображаемаго воплощенія Бога Слова.... Опредѣляемъ: подобно изображенію честнаго и животворящаго креста, полагати во святыхъ Божіихъ церквахъ, на священныхъ сосудахъ и одеждахъ, на стѣнахъ и на дскахъ, въ домахъ и на путяхъ, честныя и святыя иконы, написанныя красками и изъ дробныхъ каменей и изъ другаго способнаго къ тому вещества устрояемыя, яко же иконы Господа и Бога и Спаса нашего Іисуса Христа, и непорочныя Владычицы нашея Св. Богородицы, такожде и честныхъ Ангеловъ и всѣхъ Святыхъ и Преподобныхъ мужей.»

(**) См. Roma Sotterranea. Tomo. I. T. XLIII. Tabula prima coemiterii Pontiani Via Portuensi. Папа Понціанъ, по имени котораго названо подземное кладбище, правилъ престоломъ Римскимъ въ 230—235 годахъ.

моложе и безъ бороды, а подъ нимъ икона, извѣстная у насъ подъ именемъ Знаменія Богоматери: положеніе то же Богоматери и Спасителя, но лики не тѣ же (*).

Всего чаще изображался Спаситель, согласно собственному слову Его, добрымъ пастыремъ, несущимъ на плечахъ найденную заблудшую овцу; иногда же пастухомъ посреди овецъ своихъ, или съ пастушескою флейтою въ рукѣ, или ласкающимъ овцу, или тоскующимъ о потерянной. Встрѣчаются также изображенія трехъ отроковъ въ пещи, Пророка Даніила во рву львиномъ, Авраама приносящаго въ жертву Исаака, Моисея источающаго воду изъ камня, многострадальнаго Іова, Пророка Іоны, поглощаемаго китомъ, и другія. На урнахъ весьма часто видны мраморные рельефы, съ предметами христіанскаго содержанія, но языческіе по стилю искусства (**).

Когда церковь восторжествовала, тогда всѣ изображенія христіанскія изъ подъ земли вышли на свѣтъ. При Константинѣ Великомъ уже храмы стали наполняться иконами. Мозаика, изобрѣтенная еще въ царствованіе Императора Клавдія, вносила въ глубину храмовъ свои величавыя, вѣковѣчныя изображенія, которыя позднѣе учитель Микель-Анжело, Гирландаіо, называлъ живописью для вѣчности, которыми одушевлялся Рафаэль, готовя картоны для ковровъ Ватикана.

Во всемъ величіи, поверху святилища, изъ самой глубины его, прямо идетъ на встрѣчу входящему въ

(*) Тамъ же: Tomo. III. Tab. CLIII. Tabula unica cubiculi quinti et ultimi coemeterii Sanctae Agnetis Via Nomentana.

(**) Позднѣе эти памятники имѣли вліяніе на Италіянскую живопись XIII вѣка, какъ весьма справедливо замѣчаетъ Руморъ въ своихъ Italienische Forschungen (T. I. стран. 351).

древнюю церковь Самъ Спаситель, съ словами: *Азъ есмь путь, истина и животъ*, путеводными для всѣхъ и для художниковъ. Отъ нихъ пошло искусство; они горятъ ему звѣздою и во всѣхъ его блужданіяхъ. Иногда, въ древнихъ соборахъ Греціи, также какъ и въ Реймскомъ, встрѣчается въ глубинѣ таинственное изображеніе литургіи: Самъ Спаситель здѣсь и первосвященникъ, и жертва, которую готовится совершать Онъ, и сонмы Ангеловъ несутъ предвѣчному Архіерею кадильницу, молитвенникъ, ризы, крестъ, подсвѣчники, сосуды, дщицу, копье, хлѣбы, вино, все необходимое для жертвы, и далѣе самого Христа на плащаницѣ.

Весьма важенъ вопросъ, особенно для насъ, объ отношеніи Византійской иконописи къ живописи Итальянской. Здѣсь, мѣстный интересъ заставляетъ меня взойти въ нѣкоторыя подробности. Должно замѣтить, что взглядъ на этотъ предметъ обнаруживаетъ у нѣкоторыхъ Итальянскихъ и Французскихъ писателей большое пристрастіе, которое произошло въ слѣдствіе раздѣленія Церквей. Не вникая въ дѣло, они готовы всякое грубое изображеніе X, XI и XII вѣка назвать Византійскимъ, всякое изящное Латинскимъ, тогда какъ изслѣдованіе обличаетъ противное (*). Но должно отдать честь

(*) Такимъ пристрастіемъ особенно отличаются Италіянецъ Розини въ своей Storia della Pittura Italiana, esposta coi monumenti, сочиненіи, болѣе замѣчательномъ рисунками нежели текстомъ, и Французъ Ріо въ своей книгѣ: De la poésie Chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes. Forme de l'art, Peinture. Paris. 1836. Послѣдній весьма замѣчателенъ своимъ религіознымъ направленіемъ, какъ теоретикъ школы пуризма, но его направленіе не простирается далѣе латинства. Любопытно видѣть промахи и противорѣчія, въ которыя впадаютъ оба автора, увлеченные своимъ пристрастіемъ. Розини ставитъ надпись: monumenti greci, на безобразныхъ фигурахъ съ надписями латин-

другимъ изыскателямъ, которые поставили вопросъ выше всякихъ предубѣжденій: таковы Итальянецъ Лами, Нѣмецъ Руморъ, Французъ Эмрикъ Давидъ.

Предложу результаты, ими добытые. Изо всѣхъ историческихъ свидѣтельствъ несомнѣнно и ясно вытекаетъ, что Византійцы, въ теченіи темнаго времени среднихъ вѣковъ, имѣли въ искусствѣ продолжительное превосходство надъ западомъ и весьма важное вліяніе на вкусъ западныхъ Европейцевъ; что живопись греческая, отъ IX до начала XIII вѣка, отличается отъ Италіянской дѣйствительными преимуществами, какъ внутренняго содержанія, такъ и техническаго исполненія (*); что Италіянцы, во все это время, продолжали приглашать къ себѣ Византійскихъ художниковъ, вплоть до

скими, а въ числѣ рисунковъ выставляетъ превосходнаго Ангела Джіотто, говоря, что онъ писанъ подъ чистымъ вліяніемъ Грековъ, еще до знакомства съ древними памятниками язычниковъ.— Ріо самъ сознается, что менологій Императора Василія Македонскаго X вѣка выше всѣхъ миніатюръ, ему на западѣ современныхъ, что мученія Святыхъ, лики Св. Григорія и Патріарховъ изображены, или превосходно, или замѣчательно, что Италіянцы отъ X до XIII столѣтія употребляли художниковъ Греческихъ; но не смотря на то, у него возрожденіе Италіи начинается все таки съ какого-то мнимаго Германо-Христіанскаго искусства, а типы Византійскіе называются не иначе, какъ bagage des traditions vieilles qui embarassa si longtems la marche des artistes ultramontains, и головы Святыхъ у Греческихъ живописцевъ ont le caractère vulgaire, et sont le plus souvent vides d'expression.

(*) Слова Румора, стран. 324 и 311. Онъ укоряетъ въ пристрастіи Италіянскихъ и Нѣмецкихъ изслѣдователей на 293 стран. Для первыхъ, говоритъ онъ, все то кажется византійскимъ, что грубо въ памятникахъ средняго вѣка; Нѣмцы ошибочно называютъ византійскими тѣ произведенія, въ которыхъ еще не выработался позднѣйшій Германскій стиль; Руморъ также не совѣтуетъ судить объ византійскомъ стилѣ по грубымъ Русскимъ иконамъ.

Чимабуэ (**1230-1300**), который у нихъ же учился. (*) Лами говоритъ (**), что греческія миніятюры въ рукописяхъ Библіи, находящихся въ Лаврентьевской и другихъ библіотекахъ Флоренціи, превосходятъ, можетъ быть, миніятюры Одериджи изъ Губбіо и Франко Болонца, которые процвѣтали въ началѣ XIV вѣка и прославлены Дантомъ. Эмрикъ Давидъ, говоря о менологіи Императора Василія Македонскаго, расписанномъ осьмью греческими живописцами въ 984 году, называетъ его, не смотря на все невѣжество художниковъ, чудомъ стиля и вкуса во всѣхъ частяхъ, если сравнить его съ Французскими и Италіянскими произведеніями тогоже времени (***). Въ очевидное подтвержденіе этихъ мнѣній, мнѣ пріятно указать на это греческое изображеніе Пророка Исаіи, взятое изъ толковой Псалтири X вѣка (****).

(*) Левъ изъ Остіи, писатель XI вѣка, говоритъ, что, около 1070 года, Аббатъ монастыря Монте-Кассино, Дезидерій, выписалъ изъ Константинополя греческихъ художниковъ въ мозаикѣ, чтобы украсить сводъ надъ главнымъ олтаремъ новой церкви, потому что въ Италіи, со времени вторженія Лангобардовъ, въ теченіи пяти вѣковъ, это искусство оставалось въ пренебреженіи.

(**) Giov. Lami, Dissertazione relativa ai pittori e scultori Italiani, che fiorirono dal 1000 al 1300. Завоеваніе Константинополя было гибельно для Византійскаго искусства: съ тѣхъ поръ миніятюры греческія не такъ стали хороши.

(***) Témoin irrécusable sans doute de l'ignorance des artistes qui l'ont exécuté; prodige de style et de goût dans presque toutes ses parties, si on le compare aux ouvrages français et italiens du même temps.

(****) Литохромировано въ Парижскомъ изданіи: Le moyen âge et la Renaissance. Miniatures. Pl. VII, X-e siècle Grec. Miniature tirée du Psautier avec commentaires (Gr. N 139) Mss. Bibl. nat. de Paris. Замѣчательна ошибка издателей. Они назвали изображеніе Пророкомъ Іезекіилемъ, тогда какъ надъ Пророкомъ есть греческія буквы, означающія Пророка Исаію.

Пророкъ представленъ пріемлющимъ божественныя внушенія отъ невидимой руки, къ нему простертой съ неба, во время ночи, — а Ночь изображена въ видѣ величавой женщины, въ темной одеждѣ, въ божественномъ сіяніи, съ небесно-голубымъ сребро-звѣзднымъ покрываломъ, вѣющимъ надъ ея головою, и съ опущеннымъ пламенникомъ въ рукѣ. Превосходный мотивъ для вдохновеннаго художника: какое величіе въ этомъ изображеніи! какое искусство въ драпировкѣ! Сравните съ нимъ Латинское изображеніе Папы Григорія Великаго съ голубемъ, его вдохновляющимъ, изъ рукописи XII вѣка (*): что̀ за разница въ очертаніяхъ! Какъ это безобразно, если сравнимъ съ тѣмъ, что̀ мы сей часъ видѣли въ Византійскомъ изображеніи!

Какое же отношеніе между Византійскою религіозною живописью и искусствомъ Итальянскимъ? Для правильнаго рѣшенія этого вопроса, помогутъ слова̀, которыя находятся въ одномъ изъ постановленій Никейскаго собора, бывшаго въ 787 году противъ иконоборцевъ Византійскихъ, и изъ которыхъ ясно слѣдуетъ, что преданіе принадлежитъ Церкви, а искусство художнику. Восточная Церковь сохранила преданіе; Италія же, какъ художникъ, развила искусство до высокой степени совершенства и потомъ уронила его.

Но первоначально Италію одушевляло не только преданіе, но и самое Византійское искусство. Чимабуэ былъ ученикомъ Грековъ. Самый Джіотто въ первыхъ своихъ произведеніяхъ имъ слѣдовалъ: его фрески въ Падуанской церкви dell'arena писаны греческимъ сти-

---

(*) Того же изданія Pl. C. Gregorii Papae dialogi. N 9916 Bibliothèque royale de Bourgogne. Bruxelles.

лемъ, по древнѣйшимъ преданіямъ. Позднѣе, онъ уже является родоначальникомъ живописи Латинской.

Нельзя не пожалѣть о томъ, что преданіе и искусство въ религіозной живописи не шли всегда вмѣстѣ; можетъ быть, они еще когда-нибудь сойдутся опять, и теперь многіе художники уже стараются объ этомъ сближеніи. Безпристрастно изучающіе Византійское искусство и его памятники, удивляются тому, какимъ образомъ одна и та же мысль могла одушевлять всѣхъ живописцевъ Греціи, такъ что вся живопись Византійская была произведеніемъ какъ будто одного человѣка (*). Разгадка этому въ единствѣ Церкви. Не льзя сказать однако, чтобы первоначальное преданіе совершенно отсутствовало въ Италіянскомъ искусствѣ: слѣды его мы найдемъ въ самомъ Рафаэлѣ и увидимъ, какъ оно одушевило его мысль въ верхней, божественной части высочайшаго его и послѣдняго произведенія: въ Преображеніи.

Отъ вопроса, столько намъ близкаго, я самъ собою перехожу къ Рафаэлю, который будетъ главнымъ предметомъ моихъ бесѣдъ. Я выбралъ его не потому только, что онъ высшій художникъ, но и потому, что въ немъ, какъ въ средоточіи, соединяется вся Италіянская живопись, къ нему примыкаетъ она всѣми своими лучами и восходитъ даже, какъ видимъ, до самыхъ первоначальныхъ Византійскимъ преданій.

Кромѣ великаго генія, Рафаэль былъ одаренъ великою воспріимчивостью, которая была въ немъ не свой-

(*) Слова Дидрона изъ его предисловія къ изданію Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine въ переводѣ Дюрана. Paris. 1845. «On dirait qu'une pensée unique, animant cent pinceaux à la fois, a fait éclore d'un seul coup presque toutes les peintures de la Grèce.»

ствомъ художника-подражателя. Нѣтъ, это былъ истинно-оригинальный генiй: онъ не боялся учиться ни у кого, потому что оригинальность была въ немъ, какъ его натура: онъ носилъ ее въ душѣ, вмѣстѣ съ тѣмъ идеаломъ красоты, который стремился выразить въ своихъ произведенiяхъ. Рафаэль учился у Перуджино, у Масаччiо, у Леонардо да Винчи, изучалъ драпировку у Фра Бартоломео, колоритъ у Джiорджiоне, стоялъ изумленный передъ фресками Микель-Анжело въ Сикстовой капеллѣ, и все это сливалъ въ одно цѣлое, полное искусство, все понималъ своею душою и возводилъ до своего идеала.

Обыкновенно дѣлятъ всю художественную дѣятельность Рафаэля на три манеры, или на три стиля: 1) Перуджиновскiй, 2) переходный и 3) собственно Рафаэлевъ. Эти три перiода кисти Рафаэлевой не иначе могутъ опредѣлиться, какъ движенiемъ самого искусства въ Италiи: тогда только они получатъ истинное значенiе (*).

Въ какомъ состоянiи находилась живопись въ XV вѣкѣ, когда явился Рафаэль? Вотъ вопросъ, рѣшенiемъ котораго мы займемся теперь.

(*) Руморъ, прослѣдивъ художественное развитiе Рафаэля, говоритъ: »Мы видѣли, что Рафаэль не находился въ своей первой и второй манерѣ, какъ обыкновенно представляютъ его въ исторiи искусства, но что онъ скорѣе, пользуясь опытами старѣйшихъ и вообще другихъ мастеровъ, для своего собственнаго развитiя, никогда впрочемъ не отрицая себя, не отказываясь отъ своего природнаго, отражалъ эти опыты въ себѣ самымъ многоразличнымъ образомъ, а потому обнаруживалъ такое множество техническихъ измѣненiй, что никакъ бы нельзя было удовольствоваться двумя манерами, если бы мы захотѣли по манерамъ расположить его юношескiя произведенiя«

Живопись въ Италіи дѣлилась тогда на два направленія. Центромъ одного была Флоренція, которую можно назвать въ исторіи живописи Италіянской всенародною Академіей. Въ ней искусство постоянно двигалось впередъ; въ ней занимались имъ, и какъ наукою. Направленіе Флорентинское состояло, съ одной стороны, въ стремленіи болѣе сблизиться съ дѣйствительнымъ міромъ и перенести его въ искусство; съ другой, въ изученіи языческихъ памятниковъ и въ возвращеніи къ древнимъ, но, конечно, въ смыслѣ художественномъ. Такимъ образомъ, натурализмъ и паганизмъ соединялись во Флоренціи и взаимно дополняли другъ друга. Означимъ художниковъ, подвизавшихся на этомъ поприщѣ. Здѣсь *Масаччіо* (✝ 1443), великій труженикъ и мастеръ, изучая нагое тѣло и памятники древняго ваянія, далъ рисунку жизнь и рельефъ, и поставилъ на картинѣ фигуру человѣческую на ноги, тогда какъ прежде она стояла на цыпочкахъ, какъ говоритъ Вазари. — *Павелъ Уччелло* (✝ 1432), прозванный птицею, потому что любилъ живописать птицъ, всѣ силы свои сосредоточилъ въ изученіи линейной перспективы. Руководимый своимъ другомъ, славнымъ математикомъ своего времени, Джіованни Манетти, онъ прилагалъ къ ней начала Эвклидовы. Ночи проводилъ онъ безъ сна, въ думахъ о томъ, какъ опредѣлить ея законы. Терпѣлъ нужду, бѣдность и даже безславіе, потому что наукѣ искусства принесъ въ жертву самое искусство: на послѣднія его картины не хотѣли смотрѣть уже художники; всѣ онѣ состояли въ рѣшеніи труднѣйшихъ задачъ перспективы. — *Фра Филиппо Липпи* (1412—1469) отошелъ отъ художественнаго стиля Масаччіо, сочувствовалъ обыкновенной, даже низкой природѣ, въ своихъ

изображеніяхъ, ввелъ въ живопись страстную стихію, но онъ же далъ пейзажъ картинѣ. *Боттичелли* (**1447—1515**), ученикъ его, любилъ изображать наготу богинь миѳологическихъ. *Андреа дель Кастаньо* (въ пол. XV в.) похитилъ у Венеціанца Доменико тайну масляной живописи. *Алессіо Балдовинетти* придалъ подробности пейзажу. *Антоніо Поллаіоло* (†**1498**), ученикъ славнаго ваятеля Лаврентія Гиберти, былъ самъ ваятелемъ, изучалъ анатомію тѣла человѣческаго и изображалъ превосходно напряженіе жилъ и мускуловъ. *Доменико Гирландаіо* (**1449—1495**) ввелъ портретъ господствующею стихіею въ группахъ картинъ своихъ, но одушевилъ этотъ портретъ необыкновенною жизнію. *Лука Синьорелли* (**1439—1521**) силился нѣсколько возвысить тотъ міръ дѣйствительный, который его соотечественники цѣликомъ вносили въ живопись, но попытки его были неудачны.

Это стремленіе къ натурализму и язычеству было причиною того, что живописцы отклонились отъ тѣхъ священныхъ предметовъ, которыми одушевлялись прежде. Изображая ихъ, они весьма часто заботились гораздо болѣе о пейзажахъ, о портретахъ своихъ знакомыхъ, о перспективѣ, объ околичностяхъ, о побѣдѣ надъ какими нибудь анатомическими трудностями, нежели объ сущности дѣла. Это сочувствіе къ матеріализму дѣйствительнаго міра отзывалось и въ нравахъ нѣкоторыхъ живописцевъ натуральной школы. Черты біографіи Фра Филиппо Липпи служатъ тому очевиднымъ свидѣтельствомъ. Андреа дель Кастаньо, какъ говорятъ, изъ зависти тайно зарѣзалъ того весельчака Венеціанца, у котораго выманилъ тайну масляной живописи, и потомъ самъ же изобразилъ себя въ видѣ Іуды Искаріотскаго на одной священной картинѣ.

Между тѣмъ какъ натуральная и языческая школа выработывала задачу искусства изъ наблюденій надъ міромъ дѣйствительнымъ и памятниками древности, и увлекалась въ тѣ крайности, которыхъ не избѣгаетъ, видно, никакое дѣло человѣческое, — ей противодѣйствовала и живо хранила святое начало искусства другая, религіозная школа. Тутъ же, около Флоренціи, во Фьезоле, родился, жилъ, молился и писалъ, *Фра Джіованни Анджелико* (1387-1455), котораго Римская Церковь нарекла блаженнымъ. Невозмущаемый миръ души былъ его вдохновеніемъ. Вазари говоритъ, что безъ молитвы никогда онъ не принимался за кисть, а если что́ уже совершилъ съ молитвою, того не поправлялъ, считая работу не своимъ дѣломъ, а вдохновеніемъ свыше. Слезы нерѣдко прерывали его труды, когда онъ изображалъ страданія Искупителя. Миніятюрная живопись, украшавшая священныя рукописи среднихъ вѣковъ, эти сокровища монастырей, много одушевляла кисть его. Искусство было для него путемъ къ спасенію и вѣчной жизни, какъ говоритъ Вазари. Любимый ученикъ его, *Беноццо Гоццоли* (р. 1420 или 1424), простеръ любовь свою и на предметы природы, но умѣлъ освящать ихъ благоговѣніемъ религіознымъ, а въ ликахъ Ангеловъ восходилъ до вдохновеній своего учителя.

Этотъ религіозный духъ простирался и въ другія скромныя мѣстечки Тосканы, по городкамъ, укрытымъ въ нѣдрахъ горъ Аппенинскихъ, отъ Фьезоле до Сполето, въ предѣлы Умбріи, гдѣ самъ блаженный инокъ, Анджелико, посѣялъ счастливое сѣмя, написавъ три образа въ самой Перуджіи. Другой ученикъ его, *Джентиле да Фабріано*, продолжалъ развивать это

вліяніе въ городахъ Умбріи. Еще ранѣе, такимъ же религіознымъ духомъ вѣяло на Перуджію отъ Сіеннскаго живописца, *Таддео Бартоло* (нач. XV вѣка), который, черезъ Сіеннскую школу, соединялъ свое живописное вдохновеніе съ Византійскими преданіями (*). Въ числѣ живописцевъ, распространявшихъ по Умбріи религіозное направленіе, не льзя не привести именъ *Петра Антоніо* и *Никколо Алунно*, обоихъ изъ Фулиньо, изъ которыхъ особенно послѣдній умѣлъ изображать — нѣжность и чистоту души въ ликахъ женъ и Ангеловъ. Около гроба Св. Франциска Ассизскаго соединялся весь этотъ цвѣтъ религіозной живописи, котораго разсадникомъ была Умбрійская школа: Сіенна посылала сюда древнія преданія Византіи; Флоренція только истинные успѣхи искусства, по-мимо увлеченій натурализма и язычества.

Не изъ натурально-языческой, а изъ религіозной школы вышелъ Рафаэль. Первымъ его учителемъ былъ отецъ его, Джіованни Санціо, живописецъ той же школы; вторымъ Піетро Перуджино, который былъ самымъ лучшимъ ея цвѣтомъ.

Въ 1483 году, въ мѣстечкѣ Колбордоло, въ области Урбинской, 28-го Марта, въ великую пятницу, день въ недѣли посвященный Римскою Церковію Богоматери, родился Рафаэль Санціо. Италія приготовила своему первому живописцу чудную колыбель, близъ одного изъ высшихъ

(*) Руморъ замѣчаетъ: тогда какъ Флоренція покорялась болѣе Латинскимъ нововведеніямъ Джіотто, въ Сіеннской школѣ напротивъ, до самаго 1500 года, сохранялись слѣды вліянія, оставленные Византійскими образцами ново-греческихъ живописцевъ. Барна въ фрескахъ Сан-Джиминьяно слѣдовалъ тѣмъ же образцамъ. Пакіаротто, современникъ Рафаэля, на одной изъ лучшихъ картинъ своихъ изображая небесную славу, перенесъ на нее Патріарховъ и Пророковъ съ греческаго образца.

хребтовъ Аппенинскихъ, гдѣ небо, море и земля соединились, чтобы украсить ее всею прелестью полуденной природы. Отецъ не захотѣлъ, чтобы сынъ его вскормленъ былъ, по обыкновенію Итальянцевъ, въ чужомъ домѣ, чужою кормилицей, чтобы принялъ въ чужой семьѣ грубые обычаи и нравы. Маджіа, мать Рафаэля, вскормила его сама своею грудью. Джіованни Санціо принадлежитъ къ числу писателей Итальянскихъ. Онъ изобразилъ въ стихахъ терцинами подвиги Федериго, Герцога Урбинскаго, и эпизодомъ, въ своей риѳмованной хроникѣ, прославилъ труды нѣкоторыхъ современныхъ живописцевъ Италіи, особенно Андрея Мантенья.

Первые шаги Рафаэля въ живописи были направлены отцемъ его. Принадлежа къ религіозной школѣ, Джіованни владѣлъ прекраснымъ свойствомъ признавать въ другихъ доброе и его себѣ усвоивать. Онъ оставилъ намъ, какъ предполагаютъ, два изображенія своего сына трехъ и девяти лѣтъ. На иконѣ Богоматери, по лѣвую сторону ея престола, ребенокъ сложилъ ручки для молитвы (*): по преданію, это трехъ-лѣтній Рафаэль. На другой иконѣ онъ изобразилъ девятилѣтняго сына своего въ видѣ крылатаго Ангела, который сложилъ руки крестообразно, въ знакъ готовности благоговѣйнаго служенія Богоматери. Такимъ языкомъ живописи отецъ передавалъ чистыя внушенія Вѣры своему отроку.

Но рано осиротѣлъ Рафаэль. Двѣнадцати лѣтъ, онъ лишился отца и наставника; тогда дядя его и опекунъ, Симонъ Чіарла, отвезъ его въ Перуджію, къ живописцу, наполнившему своею славою всѣ предѣлы Умбріи,

---

(*) Картина находится въ Королевской галлереѣ, въ Берлинѣ.

къ Піетро Перуджино, который замѣнилъ ему отца. Сыновнія отношенія ученика къ учителю остались на всю жизнь Рафаэля прекрасною чертою прекрасной души его. Образъ милаго наставника носился непрестанно въ воображеніи уже созрѣвшаго живописца, и нерѣдко ложился подъ кисть его. А когда Папы, недовольные картинами живописцевъ прежняго поколѣнія, приглашали новое къ украшенію залъ Ватикана, — Рафаэль стеръ труды другихъ, ему чуждыхъ, но не поднялась его рука на работу учителя, и она сохранена до сихъ поръ въ залахъ Ватикана благодарностью ученика.

Перуджино (**1446—1524**) былъ 49-й годъ, когда Симонъ Чіарла отдалъ ему на ученье Рафаэля. Онъ только что возвратился изъ Рима на родину, увѣнчанный свѣжими лаврами славы. Пройдемъ вкратцѣ поприще учителя до этой самой минуты (*).

Въ крайней бѣдности родился *Піетро*, въ маленькомъ мѣстечкѣ Читта делла Піеве, и лишенъ былъ всякихъ средствъ къ образованію. Называютъ учителями его живописца Бонфильи и еще другаго, Пьеро делла Франческа, который обучилъ его правиламъ перспективы. Но не столько они, сколько вся школа Умбріи, своимъ религіознымъ духомъ и дѣвственнымъ стилемъ, образовала достойнаго учителя Рафаэлю. Полагаютъ, что изъ живописцевъ этой школы, болѣе другихъ, Фіоренцо ди Лоренцо и Николо Алунно могли имѣть на него непосредственное вліяніе.

(*) Не могу не рекомендовать для того прекрасной монографіи: Della vita e delle opere di Pietro Vannucci da Castello della Pieve cognominato il Perugino. Commentario istorico del Professore Antonio Mezzanotte. Perugia. 1836.

Въ молодомъ еще возрастѣ отправился Перуджино въ общую Академію художниковъ, во Флоренцію. Здѣсь терпѣлъ онъ горькую нужду, голодъ и холодъ, спалъ на жесткихъ доскахъ, но скоро побѣдилъ все. Скульпторъ, *Андреа даль Вероккіо*, былъ первымъ его учителемъ и другомъ. Отъ него перенялъ онъ искусство драпировки. Онъ изучалъ фрески Масаччіо, который тогда уже умеръ, но служилъ образцемъ для всѣхъ живописцевъ юнаго поколѣнія. Во Флоренціи, открылась ему и новая тайна масляной живописи. Но усвоивая себѣ всѣ эти успѣхи искусства, Перуджино не измѣнилъ тому направленію, которое вынесъ изъ своей родины.

Талантъ его былъ скоро признанъ. Сначала пригласили его въ Неаполь, а потомъ и въ Римъ (1480). Здѣсь узналъ его Папа Сикстъ IV. Здѣсь жилъ онъ и трудился 15 лѣтъ. Въ капеллѣ Сикстовой изобразилъ любимую мысль Папъ: Врученіе ключей Апостолу Петру. Въ Ватиканѣ расписалъ сводъ одной залы, пощаженный Рафаэлемъ (*). Языческій ли духъ Рима при Папѣ Александрѣ VI не нравился Піетро, стремленіе ли новыхъ поколѣній завладѣть кистію въ столицѣ религіи и искусства отвлекало его отъ нея, желаніе ли провести остальные годы жизни на любезной родинѣ: не знаемъ причины, но въ 1495 году, онъ пожелалъ возвратиться въ Перуджію.

Бѣденъ и неизвѣстенъ, покинулъ онъ ее; богатъ и славенъ, возвращался на 49 году жизни. Городъ принялъ его съ торжествомъ. Всѣ граждане, и вмѣстѣ и

(*) Въ той самой залѣ, гдѣ Рафаэль при Львѣ X написалъ свой знаменитый фрескъ: Пожаръ въ Борго.

отдѣльно, праздновали его прибытіе. Заказами окружили его со всѣхъ сторонъ. Всѣ желали имѣть произведенія его кисти. Родина открывала новое, еще обширнѣйшее поприще, своему славному живописцу. Казалось, почестямъ не было конца, но его ожидала еще высшая слава, быть учителемъ перваго живописца всей Италіи. Двѣнадцатилѣтній Рафаэль былъ уже въ его мастерской. (*).

Многіе запрестольные образа, все въ честь Богоматери, живописалъ Перуджино передъ отрокомъ Рафаэлемъ. Но вотъ родной городъ захотѣлъ почтить его славнымъ заказомъ. Испрошено у Папы позволеніе выстроить новую залу для высшаго судилища. Поручено Перуджино расписать ее, и онъ совершилъ это въ 1500 году.

Здѣсь изобразилъ онъ, на одной сторонѣ залы, великія гражданскія доблести. Изъ многихъ лицъ упомяну о нѣкоторыхъ. Мудрость изобразилъ онъ въ лицѣ Сократа, пострадавшаго за истину; Правосудіе въ Фуріѣ Камиллѣ, наказавшемъ учителя за то, что онъ дѣтей, ему ввѣренныхъ, отдалъ въ залогъ сдачи самаго города; Твердость въ Леонидѣ Спартанцѣ; Воздержаніе въ Периклѣ, подавшемъ первый голосъ, чтобы вызвать изъ ссылки Кимона, который былъ главнымъ противникомъ Периклова возвышенія. Высокая мысль сіетъ во всѣхъ этихъ изображеніяхъ. Примѣры древнихъ гражданскихъ доблестей проникнуты величіемъ. Живопись является здѣсь не отвлеченнымъ искус-

(*) Сочувствуя жизнеописателю и соотечественнику Перуджино, Профессору Медзанотте, повторяю здѣсь прекрасный сюжетъ, предложенный имъ для картины, какъ Симонъ Чіарла приводитъ двѣнадцатилѣтняго Рафаэля въ мастерскую Перуджино.

ствомъ, а языкомъ гражданина, который ревновалъ добру и славѣ своего роднаго города.

Другая сторона залы посвящена предметамъ Религіи, какъ первой наставницы, и въ управленіи городовъ, и въ успѣхахъ искусства. Здѣсь, величавымъ стилемъ, изображены Сивиллы и Пророки, предрекавшіе Искупителя. Здѣсь въ небесахъ Богъ Отецъ, внушающій имъ предсказанія, съ двумя Ангелами, передъ Нимъ преклоненными. Здѣсь Спаситель, родившійся въ Виѳлеемѣ и преобразившійся на Ѳаворѣ, въ присутствіи двухъ Пророковъ и трехъ Апостоловъ.

Перуджія, кромѣ золота, наградила своего живописца за этотъ трудъ гражданскою почестью, саномъ Пріора, и пригласила его засѣдать между главными десятью сановниками города въ той самой залѣ, которую онъ такъ глубокомысленно расписалъ своею кистію. Это событіе напоминаетъ намъ подобное, какъ судъ Амфиктіоновъ призналъ живописца Полигнота гражданиномъ всей Греціи.

Кто, проѣзжая черезъ Перуджію, не посѣщалъ Palazzo del Cambio? Здѣсь колыбель, здѣсь пеленки Рафаэля! Пріятно разгадывать въ этихъ образахъ, что́ могло принадлежать ему. Здѣсь, въ прекрасномъ лицѣ юнаго пророка Даніила, вы увидите портретъ семнадцатилѣтняго Рафаэля. Особенно важны для насъ эти первыя впечатлѣнія, которыя принялъ художникъ въ мастерской своего учителя: они не только не изгладились въ душѣ его, но дали зародыши для многихъ мыслей, позднѣе исполненныхъ имъ въ большемъ размѣрѣ въ Римѣ, въ его храмахъ и во дворцѣ Ватикана. Въ томъ числѣ находимъ и Преображеніе, эту послѣднюю мысль въ земной дѣятельности Рафаэля.

Въ заключеніе бесѣды, позвольте мнѣ обратить ваше вниманіе на эстампы тѣхъ его произведеній, которыя относятся къ первому періоду его кисти. Извѣстно, что въ самыхъ начальныхъ трудахъ не отличишь ученика отъ учителя: здѣсь видна и покорность его, и вмѣстѣ геніальность. Семнадцатилѣтній ученикъ стоитъ уже наровнѣ съ пятидесяти-четырехъ-лѣтнимъ учителемъ. На нѣкоторыхъ картинахъ Перуджино отгадываютъ кисть Рафаэля: такъ въ Ясляхъ приписываютъ ему голову Іосифа, въ Воскресеніи фигуры спящихъ сторожей гроба. Распятіе съ Богоматерью и Іоанномъ Богословомъ (*) писано вмѣстѣ обоими. Другое распятіе украшало прежде галлерею Феша. Къ прободеннымъ рукамъ Спасителя подлетѣвшіе Ангелы подносятъ сосуды и собираютъ въ нихъ пречистую кровь Его. Внизу стоятъ на колѣнахъ Блаженный Іеронимъ и Св. Магдалина; за Іеронимомъ Богоматерь, за Магдалиною Іоаннъ Богословъ. Имя Рафаэля на подножіи креста уничтожаетъ всякое сомнѣніе на счетъ творца картины. Но всѣ ея части принадлежатъ учителю: этотъ Спаситель на крестѣ снятъ съ его рисунка; эти Ангелы взяты изъ другой, его же картины; лики Богоматери и Святыхъ писаны по образцамъ его.

Вѣнчаніе Богоматери, одно изъ украшеній галлереи Ватикана, еще во времена Вазари, по словамъ его, не отличалось отъ картинъ Перуджиновыхъ. Это произведеніе 20-ти лѣтняго Рафаэля (**).

(*) Оригиналъ принадлежитъ Князю Голицыну. Рисунокъ находится у Розини въ его Storia della Pittura.

(**) Москва нѣсколько времени могла наслаждаться прекрасною копіею этой картины въ нижнихъ комнатахъ Князя Д. В. Голицына. Копію превосходно исполнилъ, по заказу Князя, худож-

Въ Видѣніи Рыцаря, думаютъ, Рафаэль изобразилъ себя. Прекрасный юноша, въ рыцарскихъ доспѣхахъ, безпечно заснулъ, склоня голову на щитъ вмѣсто изголовья. Двѣ женщины по сторонамъ: одна въ суетной, блестящей одеждѣ, манитъ юношу цвѣточками, забавами жизни; другая, въ одеждѣ строгой, предлагаетъ ему книгу и мечь. Надъ нимъ уже выросъ молодой, свѣжій лавръ. Вдали веселый ландшафтъ напоминаетъ свѣтлую природу Умбріи.

Высшее произведеніе Рафаэля, вѣнчающее этотъ періодъ, есть, конечно, Обрученіе Богоматери (1504), украшеніе Миланской галлереи Брера. Здѣсь, около Богоматери, собраны чистыя, цѣломудренныя жены и дѣвы, для того, чтобы надъ ихъ чистотою и цѣломудріемъ возвысить еще болѣе непорочность Той, которая есть образецъ для нихъ всѣхъ. Около Іосифа мужи стоятъ съ прозябшими жезлами; юноши, по обычаю Іудейскому, ломаютъ жезлы свои за то, что они не процвѣли, что не пришелъ еще имъ возрастъ супружескій. Все это прекрасное произведеніе Рафаэля цѣликомъ взято изъ подобной картины Перуджино, съ тою только разницею, что правое на его картинѣ здѣсь перенесено на лѣвую сторону, а лѣвое на правую. Но съ тѣмъ вмѣстѣ уже видно, какъ ученикъ, покоряясь учителю въ мысляхъ и изобрѣтеніи, искусствомъ сталъ его выше.

Въ Моленіи о чашѣ на горѣ Элеонской особенно замѣчателенъ на первомъ планѣ спящій Апостолъ Петръ

никъ Бьянкини въ Римѣ, одинъ изъ даровитыхъ поклонниковъ Перуджино и школы пуризма. Вечеромъ, при освѣщеніи комнаты, а лѣтомъ, при отворенномъ окнѣ, можно было картину видѣть всякому прохожему.

выраженіемъ тяжелой думы на лицѣ его. Вдали ведетъ спиру Іуда: взгляните, какъ невинна еще кисть Рафаэля! Можно ли отгадать по чертамъ лица, что это предатель? Но мы увидимъ, что когда разгадаетъ онъ всѣ тайны человѣка и созрѣетъ до того, что будетъ въ состояніи изобразить лицо Іуды, — на послѣдней своей картинѣ, на Преображеніи, онъ не захочетъ изобразить его.

Между тѣмъ какъ Рафаэль, идучи покорно по слѣдамъ учителя, уже переросталъ его, Флоренція манила къ себѣ юношу непрерывнымъ движеніемъ своего искусства. Тамъ долженъ былъ великій геній разгадать его тайны; но для того, чтобы разгадать ихъ чистою душою и извлечь изъ нихъ одно прекрасное, что̀ вынесъ онъ изъ мастерской своего учителя? Чистоту, грацію и высокое цѣломудріе кисти.

Чтеніе второе.

ОБРАЗОВАНІЕ ХУДОЖНИКА.

(РАФАЭЛЬ ВО ФЛОРЕНЦІИ 1504—1508).

Содержаніе. Значеніе религіознаго стиля Перуджино сравнительно съ его предшественниками.—Оправданіе Перуджино противъ его клеветниковъ. — Рафаэль во Флоренціи. — Противодѣйствіе Религіи крайностямъ искусства: — Іеронимъ Савонарола. — Состязаніе Леонардо да Винчи и Микель-Анжело. — Характеристика Леонардо. — Характеристика Микель-Анжело. — Рѣшеніе спора въ чью пользу?—Рафаэль въ капеллѣ Бранкаччи. — Масаччіо.— Общество Флорентинское, окружавшее Рафаэля. — Его отношенія къ художникамъ. — Картины стиля второй эпохи: фрескъ въ Санъ-Северо—фрескъ въ монастырѣ Св. Онуфрія — Положеніе во гробъ.—Отношеніе между живописью и словесными науками. — Дворъ Герцога Урбинскаго. — Сокращеніе бесѣды Петра Бембо о красотѣ.—Оправданіе мыслей его кистью Рафаэля. — Мадонны Рафаэля.—Мадонна ди Фулиньо.

(Читана 24 Марта.)

Перуджино былъ лучшимъ цвѣтомъ религіозной живописи въ Италіи. Но чѣмъ отличается религіозный стиль Перуджино отъ стиля первоначальной живописи? Вотъ вопросъ, на которомъ мы теперь остановимся. Для того, чтобы рѣшить его, надобно взойти нѣсколько выше, къ самому началу искусства въ Италіи. Первый живописецъ Италіи, *Джіованни Чимабуэ*, (р. 1240), болѣе Грекъ въ искусствѣ чѣмъ Итальянецъ: онъ связываетъ Византію съ Италіею. Годъ его смерти, 1300, замыкаетъ XIII вѣкъ. Собственно родоначальникъ Итальянской живописи есть *Джіотто Бондоне* (1276 —

1336), ученикъ Чимабуэ. Первыя его произведенія носятъ на себѣ всѣ признаки стиля Византійскаго, или стиля Чимабуэ. Фрески Падуанскіе, изображающіе жизнь Іисуса Христа (1303), обнаруживаютъ то же вліяніе. Повторяютъ объ Джіотто изреченіе одного древняго писателя, Ченнино, что онъ искусство изъ греческаго превратилъ въ латинское (*). Что это значитъ? Разные писатели толкуютъ это различнымъ образомъ. По моему мнѣнію, это значитъ, что Джіотто внесъ въ религіозную живопись нововведенія Римской церкви. Отложившись отъ Восточной, она простерла это отступленіе на всѣ преданія, и особенно на изображенія иконописныя, какъ наиболѣе дѣйствующія на народъ. Въ латинской религіозной живописи есть свои сюжеты, которыхъ не встрѣтите въ греческой. Въ прошедшій разъ, между первыми произведеніями Рафаэля, мы видѣли Вѣнчаніе Богоматери: Спаситель, какъ бы слагая съ Себя вѣнецъ, вѣнчаетъ Ее Царицею міра по Ея успеніи. Въ древнихъ подлинникахъ греческихъ вы не найдете этой иконы: это любимая мысль живописцевъ Итальянскихъ. Извѣстно, какъ Джіотто и ученики его распространили этотъ сюжетъ въ Италіи до безконечности (**). Другой сюжетъ, также любимый живописцами латинскими, мы видѣли на другой картинѣ Рафаэля его первой манеры: Обрученіе Богоматери. Его нѣтъ на иконахъ Восточной Церкви (***).

(*) Rimutò l'arte di Greco in Latino.

(**) Rio. стр 147.

(***) Дидронъ говоритъ: «Le mariage de la Vierge est passé. Il n'en est ainsi ni en Italie, ni chez nous, où ce sujet est fréquemment figuré, surtout à partir du XV-e siècle.» Въ Греческихъ подлинникахъ есть другое изображеніе: «Іосифъ, вводящій Богоматерь во Святая Святыхъ.»

Джіотто имѣлъ безконечное множество учениковъ по всей Италіи. Его именемъ обозначается весь первый періодъ живописи Итальянской. Онъ постигъ духъ Римской церкви, имъ одушевилъ кисть свою и двинулъ впередъ искусство. Его духъ вѣетъ и въ семьѣ *Гадди*, художникахъ Тосканы, и въ живописцахъ кладбища Пизы, особенно въ *Андреѣ ди Органья*, и простирается до того святаго отшельника, до Анжелико да Фьезоле, который, почти одинъ во Флоренціи, въ монастырѣ Св. Марка, одушевлялъ живопись молитвою, когда ихъ разлучили. Если Поэзія вообще содѣйствуетъ къ объясненію произведеній кисти, то здѣсь особенно Дантъ, современникъ и другъ Джіотто, своею поэмою можетъ опредѣлить намъ и духъ и форму этого періода живописи. Вся она—величавая и до безконечности разнообразная поэма Данта въ живописныхъ образахъ: въ ней найдете ужасъ и величіе ада, строгость и красоту чистилища, чистоту и грацію райскихъ видѣній. Вся эта живопись есть символическій эпосъ, изображенный кистію.

Но чѣмъ же отличается отъ религіознаго стиля первоначальной живописи религіозный стиль Перуджино? Во первыхъ тѣмъ, что онъ воспользовался уже успѣхами, какіе сдѣлало искусство съ давнихъ поръ: онъ учился по фрескамъ Масаччіо, онъ узналъ правила линейной перспективы, онъ усвоилъ прелесть древней драпировки, онъ перенялъ масляную живопись, которой не знала вся Джіоттова школа, онъ пріобрѣлъ живость колорита необыкновенную (*), онъ живописалъ чудно нагое тѣло человѣка; но, слѣдя такимъ образомъ

(*) Прелесть колорита Перуджинова особенно видна въ его изображеніяхъ Св. Себастіана.

за движеніемъ искусства, онъ не вдался ни въ одну изъ крайностей, ни натурализма, ни язычества, а остался вѣренъ религіозному духу первоначальной школы и тѣмъ не прервалъ преданія, а живымъ звеномъ связалъ себя съ періодомъ Джіотто, чтобы эту связь неразрывно передать и ученику своему. Отсюда объясняется то глубокое сочувствіе, которое объявили Перуджино всѣ живописцы запада, въ Италіи, Франціи, Германіи и Россіи, почувствовавшіе необходимость возобновить расторженный союзъ искусства и Религіи.

Что касается до живописнаго стиля Перуджино, то, продолжая сравненіе, я поставилъ бы между нимъ и Джіоттовскимъ то же самое различіе, какое находится между религіознымъ эпосомъ и религіозною лирою въ Италіи, между поэмою Данта и сонетами и канзонами Петрарки на смерть Мадонны Лауры. Живопись Перуджино—это лирическое вдохновеніе молитвенной поэзіи, выраженное кистію.

Извѣстно въ исторіи искусства, какому гоненію и какимъ клеветамъ подвергался Перуджино за свое направленіе въ живописи. Микель-Анжело, который ввелъ въ живопись языческое ваяніе, ненавидѣлъ строгую чистоту этой религіозной кисти. Онъ наносилъ много непріятностей Перуджино, и Болонскому живописцу, Франческо Франчіа, который оставался вѣренъ тому же направленію. Микель-Анжело передалъ свою вражду ученику своему и поклоннику Вазари. Онъ, въ біографіи Перуджино, запятналъ его двумя обвиненіями, въ корыстолюбіи и даже въ безбожіи. Но соотечественники успѣли смыть съ него эти пятна. (*). Изъ многихъ анек-

---

(*) См. у Медзанотте, стран. 164—183.

дотовъ, которые обнаруживаютъ въ Перуджино честную, прямую и добрую душу, приведу одинъ. Насупротивъ его дома жило бѣдное братство и не въ силахъ было заплатить Перуджино за фрески, которыми онъ, по его просьбѣ, расписалъ ихъ молебную: славный живописецъ попросилъ у братіи, чтобы, вмѣсто платы, накормили его яичницей. Обвиненіе въ безбожіи основано на томъ, что Перуджино похороненъ былъ внѣ города, потому будто бы, что умеръ безъ покаянія. Но извѣстно, что онъ умеръ отъ ужасной чумы, а тогда всѣхъ, отъ нея умиравшихъ, хоронили за городомъ, и къ тому же Перуджино застигнутъ былъ смертію не въ Перуджіи, а въ замкѣ Фонтиньяно. Кромѣ этихъ обстоятельствъ, открытыхъ изслѣдователями, Перуджино находитъ свое полное оправданіе въ современныхъ ему соотечественникахъ, почтившихъ его высшимъ саномъ города, въ своихъ картинахъ, сохранившихъ его религіозныя внушенія до того, что и въ наше время одушевили онѣ многихъ живописцевъ съ призваніемъ къ Вѣрѣ, и наконецъ въ своемъ любимомъ ученикѣ, Рафаэлѣ, который до конца питалъ къ учителю сыновнюю признательность и вынесъ изъ его мастерской чистоту и непорочность живописной мысли. Только при этой охранѣ, Рафаэль могъ безопасно погрузиться и въ міръ дѣйствительный, который предлагала ему Флоренція, и въ міръ язычески - чувственный, которымъ увлекалъ его Римъ, и помимо всѣхъ этихъ соблазновъ и искушеній, пронести въ искусствѣ неповрежденнымъ тотъ идеалъ красоты совершенной, который раскрылся въ немъ подъ внушеніями его славнаго учителя.

Въ 1504 году, Рафаэль переѣхалъ во Флоренцію. Слухи о движеніи тамошняго искусства достигали, ко-

нечно, до него въ Перуджіи. Въ 1502 или 1503 году, Леонардо да Винчи пріѣзжалъ въ этотъ городъ осматривать крѣпостныя строенія, по порученію Герцога Валентино. Двадцатилѣтній Рафаэль, вѣроятно, могъ тогда уже видѣть пятидесятилѣтняго Леонардо. Сестра Герцога Урбинскаго, Іоанна делла Ровере, милымъ письмомъ поручила прекраснаго юношу гостепріимству Гонфалоньера Флоренціи, Петра Содерини. Наконецъ Рафаэль былъ тутъ, куда стремились всѣ жрецы искусства; новый міръ дѣятельности открылся его глазамъ; но прежде чѣмъ взглянуть здѣсь на первые шаги его, перенесемся во Флоренцію, за шесть лѣтъ до пріѣзда въ нее Рафаэля, когда онъ работалъ еще въ мастерской учителя, и разсмотримъ замѣчательныя событія времени.

Стремленіе къ естественности съ одной и къ язычеству съ другой стороны, увлекая художниковъ въ крайности разрыва искусства съ Вѣрою, вызвало сильное противодѣйствіе. Кто же явился защитникомъ Вѣры? Кто вышелъ на бой противъ измѣнявшаго ей искусства? Худощавый, блѣдный, безсильный инокъ, Іеронимъ Савонарола.

Двадцати двухъ лѣтъ, надѣлъ онъ рясу монаха Доминиканца. Творенія Ѳомы Аквинскаго образовали его умъ. Скоро прославился онъ богословскими трудами. Знаменитый ученый, Пико делла Мирандола, плѣнился его красноречіемъ, сказалъ объ немъ Лаврентію Медичи, и Савонарола былъ призванъ во Флоренцію, поселился въ монастырѣ Св. Марка и началъ свою проповѣдь. Съ негодованіемъ видѣлъ онъ, какъ изученіе язычества вторгалось въ воспитаніе дѣтей Флоренціи, какъ искусство отставало вовсе отъ преданій Церкви. Онъ оскорблялся, видя на образахъ, вмѣсто Мадонны, Св. Магдалины и

Іоанна Богослова, портреты знакомыхъ дѣвицъ города. Цѣломудренная одежда Богоматери и святыхъ женъ не соблюдалась по преданію, а замѣняема была другою, болѣе блестящею и неприличною, по своенравной или нечестивой мысли художника. Савонарола обратилъ слово свое противъ этого направленія искусства. Изъ монастыря Св. Марка онъ перенесъ свою проповѣдь въ церковь Santa Maria Novella, гдѣ народъ могъ, во время богослуженія, созерцать иконы Византійскія, Чимабуэ и другихъ живописцевъ древней религіозной школы. Противодѣйствуя матеріализму вѣка, онъ такъ говорилъ о красотѣ: «Въ мірѣ вещественномъ красота есть соразмѣрность частей или гармонія красокъ, но въ мірѣ духовномъ, простомъ, красота — преображеніе, красота — свѣтъ.... Творенія, чѣмъ ближе къ Богу, тѣмъ они прекраснѣе; изъ двухъ женщинъ, равно прекрасныхъ тѣломъ, та прекраснѣе, которая чище и святѣе»....

Слово Іеронима нашло сильный отголосокъ во всѣхъ сословіяхъ. Ему сочувствовали современные ученые: Іоаннъ делла Мирандола и Полиціанъ; ему сочувствовали рыцари и воины; но то особенно пріятно было иноку, что онъ нашелъ сильный отголосокъ во многихъ художникахъ. Ему послѣдовали Боттичелли, Лоренцо ди Креди, Лука делла Роббіа, со всѣми своими сыновьями, но важнѣе всѣхъ славный Бартоломео делла Порта.

Въ 1496 году, въ вербное воскресенье, Савонарола учредилъ процессію по улицамъ Флоренціи. Восемь тысячь дѣтей, съ крестомъ въ одной рукѣ, съ вербой въ другой, шло впереди; за дѣтьми слѣдовали ордена монашескіе и все духовенство; за нимъ юныя дѣвы, въ бѣлыхъ одеждахъ, съ гирляндами на головахъ, въ сопровожденіи матерей своихъ. Дѣти пѣли псалмы

и священные гимны, и голоса ихъ сливались со звономъ колоколовъ всего города. Этимъ ходомъ праздновалось вшествіе Спасителя въ Іерусалимъ и какъ будто очищеніе отъ язычества города Флоренціи, куда вновь возвращался Христосъ, привѣтствуемый всѣмъ новымъ поколѣніемъ.

Торжество было полное. Но за тѣмъ послѣдовали увлеченія фанатизма. На другой годъ устроено было во время карнавала, иное зрѣлище, которое должно было изображать торжество Христіанства надъ язычествомъ. Передъ зрѣлищемъ, тѣже дѣти отправились по улицамъ собирать у всѣхъ домовъ, вмѣсто милостыни, рисунки нагаго тѣла, произведенія обнаженнаго ваянія, непристойныя гравюры, сказки Боккаччіо, шуточныя поэмы. Все это слагалось въ одинъ огромный костеръ, сооруженный на площади, на верху котораго виднѣлось чучело, изображавшее карнавалъ. Дѣти, вмѣсто невинныхъ хвалебныхъ пѣсенъ прошлаго года, запѣли неистовую сатиру на карнавалъ, и костеръ вспыхнулъ при крикахъ народа, звукахъ трубъ и звонѣ колоколовъ дворцовыхъ.

Въ числѣ милостынь, сгорѣвшихъ на этомъ кострѣ, были всѣ рисунки Бартоломео делла Порта, какіе сдѣлалъ онъ съ нагаго человѣческаго тѣла, также рисунки Лоренцо Креди и другихъ художниковъ.

Второе зрѣлище не возбудило уже такихъ сочувствій въ городѣ. Но главное: проповѣдь Савонаролы давно уже не нравилась Папѣ Александру VI Борджіа. Въ словахъ инока онъ слышалъ ѣдкую сатиру на свои Ватиканскія оргіи. Онъ зоветъ Савонаролу въ Римъ: не слушается инокъ Папы. Онъ запрещаетъ ему проповѣдь: Савонарола продолжаетъ ее. Тогда громъ анаѳемы грянулъ на него изъ Ватикана. При звонѣ колоколовъ, она

обнародована въ храмахъ Флоренціи. Народъ покинулъ монаха. Медичисы съ торжествомъ возвратились въ городъ—и въ 1498 году запылалъ другой костеръ, но не съ тѣмъ, чтобы жечь произведенія искусства: на немъ сгорѣлъ самъ Іеронимъ Савонарола съ именемъ Іисуса на устахъ.

За свои увлеченія инокъ заплатилъ ужасною казнію, но слово его не погибло даромъ. Граверъ Боттичелли выгравировалъ его смерть, какъ *торжество Вѣры*, съ такимъ искусствомъ, котораго гравировка еще не достигала, и при кострѣ Савонаролы отрекся навсегда отъ кисти. Это отреченіе не было еще важною потерею для живописи; но тоже самое совершилъ одинъ изъ великихъ двигателей искусства, Бартоломео. Вмѣстѣ съ 500 гражданами онъ тщетно защищалъ Савонаролу въ монастырѣ Св. Марка, когда толпа неистовой черни пришла за нимъ и требовала его смерти. Съ отчаянія, живописецъ надѣлъ рясу монаха и также отрекся отъ кисти. Это были послѣдствія увлеченій; но лучшее оправданіе Савонаролы совершено было Рафаэлемъ. Мы увидимъ, какъ онъ изобразитъ его въ своемъ славномъ богословскомъ фрескѣ между знаменитыми богословами Италіи.

А между тѣмъ искусство шло впередъ. Идея живописная, разъ обнявшая Италію, не разлучалась съ нею болѣе и продолжала свое неуклонное шествіе. Въ 1503 году, за годъ до пріѣзда Рафаэля во Флоренцію, совершалось состязаніе между двумя славными живописцами этого времени, состязаніе, которое въ лѣтописяхъ живописи Италіянской составляетъ эпоху. Надобно остановиться на немъ. Надобно познакомиться съ тѣми лицами, которые въ немъ участвовали. Эти борцы были

Леонардо да Винчи 51 года и Микель-Анжело, 29-ти-лѣтній юноша-мужъ.

Леонардо да Винчи родился въ 1452 году († 1519): годъ достопамятный въ исторіи искусствъ! Тогда же изобрѣтено гравированіе, породнившее всѣ школы живописи между собою, и книгопечатаніе, сблизившее литературы. Леонардо одаренъ былъ отъ природы необыкновенною силою, ловкостью и красотою лица. Ему ничего не стоило языкъ колокола свернуть въ винтъ, или согнуть пальцами желѣзную подкову. Мастеръ былъ танцовать, фехтовать и ѣздить верхомъ. Геометръ, механикъ, физикъ, инженеръ, музыкантъ, поэтъ, соединялись въ немъ и украшали художника. Онъ проводилъ каналъ между Флоренціею и Пизою; онъ устроивалъ укрѣпленія въ Перуджіи; изобрѣталъ машины для плаванья, погруженія, летанія; пускалъ для забавы искусственныхъ птичекъ на воздухъ, и онѣ летали, предсказывая изобрѣтеніе Монгольфіерово. Когда Францискъ I въѣзжалъ въ Миланъ, Леонардо устроилъ искусственнаго льва, который вышелъ на встрѣчу Королю, отверзъ свою грудь и показалъ въ ней гербъ лилій.

Три искусства образовательныя соединялъ онъ въ себѣ, какъ и всѣ художники того времени; но главнымъ, совершенно господствующимъ, была для него живопись, которую въ своемъ трактатѣ онъ поставилъ выше ваянія и поэзіи. Мнѣніе замѣчательное по времени. Въ самомъ дѣлѣ живопись тогда стояла выше всѣхъ искусствъ (*).

(*) Живопись, по мнѣнію Леонардо да Винчи, выше Поэзіи потому, что изображаетъ мысли самыми предметами, твореніями природы, а Поэзія только словами. Когда Л. да Винчи унижа-

Что сдѣлалъ онъ собственно для живописи? чѣмъ опредѣляется его дѣятельность въ области этого искусства?

Для Леонардо живопись была не только искусствомъ, но и наукою. Ей посвящалъ онъ непрерывный трудъ цѣлой жизни. Но кого же выбралъ онъ въ руководители при этомъ трудѣ? Природу, эту великую наставницу художника. Онъ безпрерывно вопрошалъ ее, онъ выпытывалъ тайны ея на мѣстѣ. На народныхъ гульбищахъ онъ любилъ всматриваться въ живыя лица народныя, на мѣстахъ казней наблюдалъ каждое движенíе преступника, зазывалъ къ себѣ поселянъ, вступалъ съ ними въ разговоры, разсказывалъ имъ веселые анекдоты, подмѣчалъ выраженíе на ихъ лицахъ и все это вносилъ ежедневно въ огромную книгу замѣтокъ живописныхъ. Такъ у самой природы похищалъ онъ тайну жизни искусства.

Трактатъ объ живописи, творенíе Леонардо, книга необходимая для художника. Она содержитъ всѣ правила техники. Въ ней предложены многíе замѣчательные совѣты для живописца. «Генiй живописца, по словамъ Леонардо, долженъ походить на зеркало: какъ оно мѣняетъ безперерывно цвѣта предметовъ и ихъ подобiя, таковъ долженъ быть и духъ живописца въ отношенiи къ природѣ. Блуждая по полямъ, не будь праздень, живописецъ, но обращай непрестанно разумъ очей своихъ на разнообразные предметы и собирай ото-

---

етъ Поэзiю передъ Живописью, видно, что онъ разумѣетъ Поэзiю живописную. Мысль о томъ, что Поэзiя изображаетъ все постепенно, а живопись вдругъ, развитая у Лессинга, въ зародышѣ находится въ трактатѣ Леонардо. Изъ сравненiя Живописи съ Ваянiемъ видно, что онъ не понималъ Ваянiя. Его цѣль одна—унизить всѣ искусства передъ Живописью.

всюду прекрасное.» — И ночь, по совѣту Леонардо, не прерываетъ трудовъ живописца. Лежа въ постели, въ потьмахъ, пускай повторяетъ онъ тѣ очертанія, которыя изучилъ днемъ. Самыя игры художника должны быть направлены на то, чтобы усилить въ немъ навыкъ глазомѣра. Онъ предлагаетъ для того разные опыты: провести, напримѣръ, по стѣнѣ линію, отойти на 10 футовъ и взять лентою или соломенкою пропорціональную къ проведенной прежде, по правиламъ линейной перспективы; начертить отъ руки линію въ футъ; взять сокращеніе стрѣлы или палки на рисункѣ и отгадать на извѣстномъ разстояніи, сколько разъ оно въ нихъ содержится. Такія игры изощряютъ здравый смыслъ очей, а это есть главное дѣйствіе живописи. Но всегда и при всемъ помнить надобно правило: не дѣло должно быть выше разума, а разумъ выше дѣла: тогда только безконечно совершенствованіе.

Ставя природу главною наставницей и наблюденіе явленій ея главнымъ источникомъ искусства, Леонардо чувствовалъ, однако, самъ необходимость восполнить односторонность такого правила и дать какой-нибудь просторъ фантазіи художника. Для того онъ совѣтуетъ всматриваться въ пятна на стѣнахъ, въ огненный пепелъ, въ облака, давать волю воображенію на этомъ полѣ и тѣмъ изощрять силу изобрѣтательную.

Всѣ эти правила были бы мертвы, если бы предлагалъ ихъ отвлеченный теоретикъ, но они важны, какъ голосъ жизни самого художника, какъ плодъ его неутомимаго труда и зрѣлой опытности.

Эта потребность восполнять фантазіею матеріалы, добываемые изъ міра дѣйствительнаго наблюденіемъ, сказывалась нерѣдко въ фантастическихъ произведені-

яхъ Леонардо, произведшаго извѣстную голову Медузы. Не могу здѣсь, кстати, не привести анекдота, въ которомъ живо увидимъ, какъ художникъ упражнялъ фантазію и разумѣлъ искусство.

Отецъ поручилъ Леонардо написать вывѣску для своего сосѣда, который торговалъ фигами. Написать нужно было связку фигъ. Грустно показалось художнику такое порученіе. Онъ собралъ самыхъ отвратительныхъ гадовъ и насѣкомыхъ въ свою мастерскую, и заключилъ ихъ въ ней. Смрадомъ наполнилась его комната. Изъ этихъ животныхъ онъ сложилъ чудовище небывалое и изобразилъ его, придалъ ему огненные глаза, и ввелъ отца въ мастерскую. Отецъ испугался и хотѣлъ бѣжать. Тогда сынъ сказалъ отцу: «Эта вещь служитъ для того, для чего она сдѣлана. Возьмите же ее и употребите, какъ вамъ угодно: такова цѣль художественныхъ произведеній.» Иронія сердца, понятная въ художникѣ, когда въ немъ оскорбили призваніе. Отецъ взялъ картину. Она вскорѣ продана была за триста червонцевъ.

Въ то время, когда Леонардо вступалъ въ состязаніе съ Микель-Анжело, онъ уже былъ творцомъ Тайной Вечери, своего высочайшаго произведенія. Въ Миланѣ совершилъ онъ его, для монастыря Santa Maria delle Grazie. Къ этой картинѣ привязанъ другой анекдотъ изъ жизни Леонардо, не менѣе примѣчательный. Работая надъ фрескомъ, онъ отвлекался отъ дѣла своимъ обычаемъ наблюдать природу, и заглядывался по цѣлымъ часамъ на работниковъ въ сосѣднемъ саду. Игумну монастыря хотѣлось, чтобы картина была скорѣе окончена. Но напрасны были его увѣщанія. Игуменъ нажаловался Герцогу Людовику. Герцогъ призвалъ къ себѣ Леонардо и передалъ ему жалобы Игумна. Худож-

никъ бесѣдовалъ съ Герцогомъ о трудностяхъ искусства, о томъ, что главное дѣло художника не столько заключается въ рукахъ, сколько въ разумѣ, и прибавилъ, что ему осталось докончить двѣ головы—Спасителя и Іуды: первой искать надобно въ небѣ, потому что на землѣ не найдешь такой божественной красоты; что касается до головы предателя, то ее скорѣе онъ надѣется найти между людьми, но если надежда его обманетъ, въ такомъ случаѣ, чтобы скорѣе докончить работу, онъ употребитъ моделью лицо Игумна. Засмѣялся Герцогъ этой шуткѣ: Игуменъ былъ лицомъ веселъ и добрякъ, и вовсе не годился въ Іуды.

Любопытно сравнить эстампъ этой картины съ рисункомъ Тайной Вечери Джіотто. Какое эпическое спокойствіе здѣсь на лицахъ у Апостоловъ! Картина Леонардо, напротивъ, есть первый образецъ высокаго драматическаго стиля въ живописи и, можно сказать, составляетъ эпоху въ этомъ отношеніи. Живописецъ представилъ ту минуту, когда Спаситель произноситъ слова: единъ отъ васъ предастъ мя. Что̀ за живая драма вспыхнула между учениками! Какое разнообразіе выраженій въ лицахъ при единствѣ мысли и вопроса: еда азъ есмь, Господи! Но отшатнулся назадъ отъ словъ Учителя одинъ изъ нихъ и обличилъ въ себѣ предателя.

Съ творцомъ этой картины хотѣлъ помѣряться силами молодой соперникъ. Займемся теперь его физіогноміею. Если Леонардо да Винчи былъ сыномъ природы въ исторіи живописи Италіянской, то *Микель-Анжело Буонаротти* (1474 — 1564) представляетъ совершенно другую сторону: это былъ питомецъ языческаго ваянія. Такимъ образомъ эти двѣ великія учительницы живописи новыхъ временъ: природа и ваяніе

древней Греціи, имѣли въ каждомъ изъ нихъ своего представителя.

Микель-Анжело не выпала счастливая доля, какъ Рафаэлю, найти въ отцѣ наставника-живописца. Напротивъ, мы знаемъ уже о тѣхъ семейныхъ препятствіяхъ, съ которыми, въ лицѣ его отца, должно было бороться его призваніе къ искусству. Не грудью родной матери былъ онъ воскормленъ: его кормила жена каменоломщика. Онъ самъ говоритъ о себѣ, что изъ молока своей кормилицы извлекъ тѣ рѣзцы и молотокъ, которыми высѣкалъ свои статуи. Въ самомъ дѣлѣ, громады каменоломень Сеттиньяно, видно, сильное положили впечатлѣніе на душу и на чувства ребенка.

Три искусства соединились въ немъ: ваяніе, живопись и зодчество. По нимъ вся жизнь этого художника, которая длилась 89 лѣтъ, дѣлится на три періода, изъ которыхъ первый — періодъ ваянія, второй — живописи, третій—зодчества. Шестидесяти двухъ лѣтъ, написалъ онъ картину Страшнаго Суда. Семидесяти двухъ, онъ взялся за строеніе храма Св. Петра, и въ теченіи шестнадцати лѣтъ работая до конца своей жизни, довелъ его до свода. Такова была эта натура могучая, дѣятельная, неудержимая. Характеръ его былъ строптивый, дикій, одинокій. Не тѣ отношенія связывали его съ учителемъ, какія были между Рафаэлемъ и Перуджино. Четырнадцати лѣтъ, онъ превзошелъ рисунками Доменико Гирландаіо и возбудилъ въ немъ зависть. Жестокъ и грубъ былъ онъ съ товарищами и художниками: слѣдъ его пылкаго отрочества, сплюснутый носъ, остался у него всегда на лицѣ.

Рано вступилъ онъ въ школу древняго ваянія, которую учредилъ Лаврентій Медичи, собравъ въ ней мно-

жество языческихъ памятниковъ. Въ домѣ Лаврентія, вмѣстѣ съ будущимъ Папою Львомъ x, воспитывался Микель-Анжело. Его окружали всѣ славные мужи, глубоко изучавшіе древнюю словесность и искусство. Подделаться подъ какую нибудь древнюю статую — было первою задачею, въ рѣшеніи которой обнаружилось своеобразное стремленіе художника. Такъ, съ самаго начала, онъ вылѣпилъ голову древняго Фавна: Лаврентій, взглянувъ на нее, изумился. Извѣстна также исторія Купидона: по совѣту Медичи зарывъ его въ землю, М. Анжело придалъ ему видъ древности. Купидонъ былъ проданъ за антикъ Кардиналу Сан-Джіорджіо въ Римѣ. Узнавъ о подлогѣ, въ которомъ подозрѣвали М. Анжело, Кардиналъ послалъ одного изъ своихъ приближенныхъ во Флоренцію, чтобы сравнить купидона съ другими его произведеніями и убѣдиться дѣйствительно въ возможности подлога. У Микель-Анжело не было тогда ничего въ мастерской, и онъ, вмѣсто всякаго посторонняго свидѣтельства, тутъ же перомъ начертилъ мгновенно эту колоссальную руку, столько извѣстную по гравюрѣ, заказанной Графомъ Келюсомъ, и тѣмъ удостовѣрилъ посланнаго, что произведеніе дѣйствительно его.

Глазомѣръ у этого человѣка не походилъ на обыкновенный: размѣры природы, какъ она создана, казались ему слишкомъ тѣсны. Ему хотѣлось все пересоздать на свой глазъ, все представить въ преувеличенныъ видѣ. Онъ никакъ не могъ созерцать образы иначе, какъ въ исполинскихъ размѣрахъ. Выпалъ однажды снѣгъ во Флоренціи: онъ слѣпилъ изъ него колоссальную статую. Привезли огромный кусокъ мрамора: не нашлось во Флоренціи ваятеля, который бы могъ за него

приняться, и вотъ принялся за этотъ мраморъ Микель-Анжело, и явилась огромная статуя Давида.

Ваяніе считалъ онъ собственно своимъ искусствомъ, а живопись не своею, и сожалѣлъ, что его отвлекли отъ ваянія (*). Но есть большое различіе между ваяніемъ древнимъ и ваяніемъ Микель-Анжело. Въ его статуяхъ нѣтъ того спокойствія, какое видимъ въ древнихъ. Онъ внесъ въ скульптуру новый элементъ, страсть души. Это ваяніе взволнованное. Микель-Анжело не могъ изобразить тѣла человѣческаго въ спокойномъ, обыкновенномъ состояніи: ему надобно было непремѣнно представить его въ какомъ нибудь напряженіи. Таковъ стиль его живописи на картинѣ Страшнаго Суда, гдѣ тѣла̀ человѣческія изображены въ мучительныхъ позахъ, не только въ аду и чистилищѣ, но даже и въ раю.

Такіе-то два художника вступали въ бой. Въ 1503 году, гонфалоньеръ Флоренціи, Содерини, поручилъ Леонардо да Винчи написать въ залѣ Совѣта, вновь устроенной славными современными архитекторами, фрескъ изъ исторіи Флоренціи. Леонардо избралъ битву между войскомъ Флорентинскимъ и Миланскимъ, которое сражалось подъ предводительствомъ кондотьери Никколо́ Пиччинино. Вазари, съ особеннымъ удивленіемъ, описываетъ группу конныхъ воиновъ, которые дерутся за знамя. Рисунокъ этой группы дошелъ до насъ: мы можемъ его видѣть въ гравюрѣ. Это высокая степень драматическаго стиля въ живописи, обнаруживающаго геніальное могущество.

(*) Vita di Michelangelo Buonarotti scritta da Ascanio Condivi suo discepolo. Pisa. 1823 стран. 11. Тамъ же стран. 39. слова̀ М. Анжело Папѣ Юлію II при взглядѣ на картину потопа: questa non é mia arte (это не мое искусство).

По предложенію того же гонфальньера, Микель-Анжело долженъ былъ расписывать противоположную стѣну той же залы Совѣта. Сюжетъ былъ взятъ изъ исторіи войнъ Флоренціи съ Пизою: одно войско нападаетъ на другое въ то время, какъ солдаты купаются въ Арно. Здѣсь могло разъиграться вдоволь воображеніе Микель-Анжело въ любимыхъ своихъ мотивахъ. Отрывокъ картона дошелъ до насъ, и мы знаемъ его по гравюрамъ. Замѣчательна между прочими фигура одного старика, который отъ солнца увѣнчалъ себя плющемъ и на мокрую ногу съ усиліями, въ попыхахъ, напяливаетъ обувь. Нервы и мускулы рукъ и ногъ его являлись въ ужасномъ напряженіи. Вазари очень славитъ эту фигуру. Картонъ, по словамъ его, былъ разорванъ въ куски художниками, которые его изучали (*).

Любопытно рѣшить вопросъ: кто же побѣдилъ въ этомъ состязаніи? Если повѣрить ученику и поклоннику Микель Анжело, Вазари, то побѣда осталась за его учителемъ. Но потомство рѣшило иначе. На три періода раздѣлило оно исторію живописи въ отношеніи къ рисунку, и творцомъ перваго древняго признало Джіотто, творцомъ средняго, Масаччіо, а творцомъ новаго рисунка, Леонардо да Винчи.

Извѣстно, до какой крайности доведенъ былъ рисунокъ у Микель-Анжело. По теоріи Вазари, сокращенія снизу вверхъ (scorti di sotto in sù)—высшая задача искусства: въ нихъ и грація, и красота, и все его могущество. Онъ называетъ это una terribilissima arte. Въ послѣднемъ произведеніи М. Анжело, обращеніи Св.

(*) Только одни картоны были исполнены; картины же начаты, но не окончены.

Павла, фигуры въ самыхъ трудныхъ сокращеніяхъ, падаютъ съ неба, но вмѣстѣ съ ними падаетъ съ своего неба и искусство, котораго жизнь и красота состоятъ не въ одной побѣдѣ надъ трудностями, не въ сверхъестественныхъ усиліяхъ художника, а въ свободномъ и живомъ пониманіи красоты міра и человѣка.

Кромѣ потомства, рѣшилъ этотъ споръ въ пользу Леонардо и тотъ, кого ожидала въ дѣлѣ живописи пальма первенства. Рафаэль стоялъ, изумленный, передъ картономъ Леонардо; правда, изучалъ онъ и Микель-Анжеловъ, но первое сочувствіе въ новомъ движеніи искусства своего онъ объявилъ Леонардо. Портреты и другія произведенія Рафаэля, въ это время, носятъ на себѣ очевидные слѣды такого вліянія (*).

Но Рафаэль не увлекся весь новыми произведеніями и, уважая преданіе искусства, не пренебрегъ тѣми, безъ которыхъ не существовали бы картоны Леонардо и Микель-Анжело. Влекомый неограниченнымъ стремленіемъ сосредоточить въ себѣ всѣ періоды искусства и усвоить себѣ всѣ красоты его, онъ отправился въ славную капеллу dei Brancacci изучать фрески Масаччіо.

Этимъ именемъ начинается второй періодъ живописи Итальянской, собственно какъ искусства. Масаччіо, почти прозвище, а не имя: перевести по Русски — будетъ Ѳомка (**). Такимъ прозвищемъ товарищи и современники обозначили человѣка дикаго, страннаго, растрепу, сосредоточеннаго въ себѣ и преданнаго только одному искусству. Безпрерывнымъ трудомъ и самоуглу-

(*) Таковъ особенно портретъ Магдалины Дони, находящійся въ трибунѣ Флорентинской.

(**) Томмасо (Ѳома) сокращенно будетъ Масо, а отсюда Масаччіо. Оттѣнокъ трудно выразить по Русски.

бленіемъ, Масаччіо , первый, открывалъ самыя значительныя его тайны. У него фигура человѣческая ожила, стала на ноги , выступила изъ картины , обнаружила жизнь и красоту въ движеніяхъ, взошла въ соперничество съ древнимъ ваяніемъ въ искусныхъ складкахъ одеждъ , заговорила и членами всего тѣла, и выраженіемъ лица. Такъ Масаччіо расписалъ во Флоренціи , въ церкви del Carmine , часовню , принадлежавшую фамиліи Бранкаччи. Вся жизнь Апостола Петра послужила предметомъ для этихъ фресковъ. Современники и потомки дивились особенно фигурѣ нагаго, крещаемаго Апостоломъ : онъ , какъ живой, дрожалъ всѣмъ тѣломъ отъ прикосновенія воды. На 26 мъ году жизни умеръ Масаччіо (1443) , во всей полнотѣ своей славы : подозрѣвали, что былъ отравленъ завистниками. Но за то капелла Бранкаччи превратилась въ мастерскую, въ которой учились многія поколѣнія славныхъ художниковъ: и Фра Беато да Фіезоле, и Доменико Гирландаіо, и Леонардо да Винчи, и Перуджино, и Фра Бартоломео, и Микель-Анжело , и наконецъ самъ Рафаэль (*). Онъ увѣнчалъ славу Массаччіо тѣмъ, что двѣ фигуры Адама и Евы, изгоняемыхъ изъ рая , заимствовалъ почти цѣликомъ изъ капеллы и перенесъ въ ложи Ватикана.

Первые успѣхи въ искусствѣ Рафаэль принесъ въ даръ изображенію Мадонны. Мадонна Великаго Герцога (Madonna del Gran Duca) была однимъ изъ первыхъ произведеній его кисти во Флоренціи : она напоминаетъ школу Перуджино, но въ ней уже болѣе величія.

Перенесемся въ общество Флоренціи, когда въ ней поселился Рафаэль. Тамъ все дышало искусствомъ, все

(*) Вазари въ жизни Масаччіо высчитываетъ множество художниковъ, изучавшихъ его фрески.

было радо появленію новаго генія кисти; всѣ наперерывъ приглашали его къ себѣ. Всѣ желали имѣть его произведенія. Главнымъ мѣстомъ, гдѣ сходились художники, былъ домъ архитектора, Баччіо д'Аньоло. Здѣсь, особенно по зимамъ, происходили споры. Здѣсь рѣчами о красотѣ и искусствѣ передъ всѣми отличался Рафаэль. Здѣсь по временамъ, но изрѣдка, появлялся и строгій Микель-Анжело.

Не льзя не упомянуть объ этихъ любителяхъ искусства, просвѣщенныхъ гражданахъ Флоренціи, которыхъ имена прославлены дружбою Рафаэля: то были Лоренцо Нази, которому Рафаэль подарилъ на свадьбу Мадонну съ щегленкомъ; Таддео Таддеи, ученый Флорентинскій дворянинъ: Рафаэль жилъ у него постоянно и украсилъ домъ его двумя Мадоннами; Анжело Дони, богатый купецъ, съ своею женою Магдалиною Строцци: портреты ихъ, писанные Рафаэлемъ, украшаютъ теперь трибуну Флоренціи и напоминаютъ вліяніе Леонардо да Винчи.

Дружелюбное окруженіе Рафаэля объясняется и его любящею душою. Въ немъ, кромѣ живописца, надобно узнать и человѣка. Живописцу изумляешься, человѣка полюбишь. Изъ Перуджіи, изъ Флоренціи, онъ ѣзжалъ на родину за тѣмъ, чтобы мирить опекуна дядю своего съ мачихою и приложить заботу о малолѣтной сестрѣ своей, Елисаветѣ. Не льзя не вспомнить здѣсь его дружескихъ отношеній со многими художниками. Еще изъ мастерской учителя онъ вынесъ много такихъ сердечныхъ связей; особенно замѣчательна дружба его съ Гауденціо Феррари, который поѣхалъ за нимъ въ Римъ и не отлучался отъ него болѣе. Ученику Перуджино, Пинтурриккіо, заказана была большая работа въ Сіеннѣ:

Рафаэль не отказался изготовить для него рисунки десяти большихъ картинъ изъ жизни Папы Энея Сильвія (Пія II). Однажды, во Флоренціи, вошелъ онъ въ мастерскую живописца, Маріотто Албертинелли, и увидѣлъ у него грустнаго юношу, который написалъ Благовѣщеніе: Рафаэль взглянулъ на картину съ изумленіемъ, обласкалъ и ободрилъ юношу, предрекъ ему славную будущность, и въ самомъ дѣлѣ изъ него вышелъ извѣстный живописецъ, Іаковъ да Понтормо. — Въ теченіи цѣлой жизни, самая нѣжная дружба связывала его съ Болонскимъ живописцемъ, Франческо Франчіа. Онъ могъ видѣться съ нимъ въ Болоньи только разъ. Эта дружба ничѣмъ инымъ объясниться не можетъ, какъ тѣмъ сочувствіемъ, которое Рафаэль постоянно питалъ къ стилю своего учителя. Франчіа принадлежалъ къ той же школѣ религіозной живописи.

Мы помнимъ этого приверженца Савонаролы, Фра Бартоломео, который скрылся въ монастырѣ Св. Марка и, въ теченіи четырехъ лѣтъ, не бралъ кисти въ руки. Монахи съ трудомъ могли заставить его написать для нихъ Мадонну. Потеря великая была для искусства: никто во Флоренціи не владѣлъ такимъ мягкимъ колоритомъ, какъ Бартоломео, перенявшій его у Леонардо; никто не умѣлъ, какъ онъ, придать величіе складкамъ одеждъ. Въ исторіи техники живописной онъ извѣстенъ изобрѣтеніемъ маннекеня, столько облегчающаго изученіе складокъ. Такой живописецъ оставался почти въ бездѣйствіи. И вотъ Рафаэль проникъ къ отшельнику въ затворы монастыря. Мигомъ подружились оба художника во имя искусства. Рафаэль передалъ Бартоломео правила перспективы, а самъ занялъ у него мягкость

колорита, искусство величавой живописной драпировки и широту смѣлой кисти (*).

Всякое новое изученіе искусства отражалось мгновенно на произведеніяхъ Рафаэля. Обратимъ вниманіе на самыя важныя картины, которыя относятся къ Флорентинскому періоду. Вторая родина его, Перуджія, пожелала имѣть фрескъ его работы: Камалдулы сдѣлали ему заказъ для монастырской церкви Св. Севера. На фрескѣ изображенъ догматъ Пресвятой Троицы, какъ можно это видѣть на эстампѣ Діоссельдорфскаго гравера, Келлера. Какое величіе въ ликѣ Бога Отца! какою любовью исполненъ ликъ Спасителя! Замѣчательно, что Духъ Святый исходитъ здѣсь отъ Отца и сообщается черезъ Сына человѣчеству: сохранено преданіе Восточной Церкви. По обѣимъ сторонамъ шесть Св. иноковъ, принадлежащихъ ордену Камалдуловъ: они углублены въ созерцаніе великой Христіанской тайны: тутъ два старца, два мужа и двое юношей. Они представляютъ какъбы лѣстницу возрастовъ человѣческихъ, приступающихъ къ тайнѣ Божества, а въ лицѣ верхнихъ Ангеловъ изображенъ и возрастъ младенчества. Изъ юношей одинъ обратился съ покорностью къ старшему; другой углубился внутренно въ размышленіе. Всѣ эти лики величавы, спокойны, многосмысленны. Великій шагъ совершили и мысль и искусство въ этой картинѣ.

Въ 1843 году, во Флоренціи лакировщикъ экипажей, въ своемъ сараѣ, собираясь обѣлить вновь его стѣны, замѣтилъ въ углу слѣды живописи аль-фреско. Осторожно началъ онъ щеткою счищать самой густой

(*) Въ Мадоннѣ подъ балдахиномъ (Madonna del Baldachino), которая находится въ галлереѣ Питти, отразилось особенно вліяніе Фра Бартоломео на Рафаэля.

слой пыли: обнаруживались, мало по малу, чудные образы. Славнѣйшіе художники назвали имя Перуджино. Два молодые, Дзотти и делла Порта, принялись изучать и отчищать этотъ фрескъ, въ полной увѣренности, что это произведеніе Рафаэля, — и вотъ открылась взорамъ всей Флоренціи Тайная Вечеря, съ моленіемъ о чашѣ на горѣ Элеонской въ перспективѣ, а вскорѣ предположеніе художниковъ оправдалось и монограммою имени Рафаэля на одеждѣ Апостола Ѳомы и 1505 года (*).

Извѣстный Тосканскій граверъ, Іеси, трудится надъ возстановленіемъ этого фреска въ эстампѣ, который еще не готовъ. Слѣды вліянія Перуджино на немъ ярко замѣтны, но видны и быстрые шаги художника, двигающаго свое искусство впередъ. Замѣчательно, что въ изображеніи Вечери Рафаэль держался древняго преданія, если сравнить этотъ фрескъ съ Тайною Вечерію Джіотто. Іоаннъ Богословъ представленъ возлежащимъ на лонѣ Спасителя, а Іуда сидитъ по другую сторону стола, поодаль отъ всѣхъ Апостоловъ, точно также какъ и у Джіотто (**).

Третья картина, давно уже славная въ этомъ періодѣ жизни Рафаэля, Положеніе Спасителя во

(*) Мнѣ извѣстно содержаніе этого фреска по очерку и описанію, изданнымъ въ Magasin pittoresque, и по статьѣ Vitet: La Fresque de S. Onofrio, напечатанной въ Revue des deux mondes, 1850 15 Novembre. Замѣчательна полемика, происходившая по случаю этого открытія: нѣкоторые приписывали фрескъ Нери ди Биччи, живописцу, вовсе неизвѣстному.

(**) Въ одномъ древнемъ Латинскомъ кодексѣ Евангелія XII вѣка встрѣчаемъ изображеніе Тайной Вечери съ такими же подробностями. Іуда же представленъ на другой сторонѣ стола стоящимъ на колѣняхъ. Спаситель кладетъ ему хлѣбъ въ разинутый ротъ

гробъ (1507), украшаетъ въ Римѣ галлерею Боргезе. Мы можемъ изучать ее въ прекрасномъ эстампѣ Вольпато. Тѣло Спасителя напоминаетъ Его же, въ подобномъ положеніи, изваяннаго рѣзцомъ Микель-Анжело на колѣняхъ у Богоматери (Pietà) (*). Лица несущихъ его людей, также Іосифа Аримаѳейскаго, Іоанна, Магдалины, Богоматери изнемогшей и женъ, ее окружающихъ, исполнены грустнаго выраженія; но еще слишкомъ рѣзки очертанія, и ярко замѣтны слѣды усилій перейти отъ этой рѣзкости къ бо́льшей свободѣ и жизни.

Живопись въ этомъ вѣкѣ развивалась, въ полномъ блистательномъ окруженіи человѣческаго образованія, и въ особенности наукъ словесныхъ. Было глубокое соотношеніе между тѣмъ, что̀ выражала дума мыслителей и кисть живописцевъ. Не сухими отвлеченными трактатами высказывалась она, но въ бесѣдѣ живаго, разнообразнаго, блистательнаго общества, куда каждый вносилъ важное занятіе жизни, цѣль усилій, лучшее благо души. Чтобы все это вживѣ олицетворилось передъ нами, мы вмѣстѣ съ Рафаэлемъ перенесемся на его родину, въ Урбино, ко двору герцога Гвидобальдо, представимъ себѣ художника въ современномъ ему окруженіи и подслушаемъ мысли этого общества.

Самъ Герцогъ наслѣдовалъ воинскую славу отъ отца, но кромѣ того былъ искусенъ въ Греческихъ и Римскихъ писателяхъ и, какъ студентъ Падуанскаго Университета, читалъ наизусть Гомера и Виргилія. При дворѣ его собирался цвѣтъ умовъ и талантовъ Италіи современной. Здѣсь, на первомъ планѣ уче-

(*) Что̀ въ Римѣ, въ храмѣ Св. Петра, на правомъ алтарѣ при входѣ.

ной бесѣды, являются: Пiетро Бембо, знаменитый филологъ и писатель, въ послѣдствiи Секретарь Льва X и Кардиналъ при Павлѣ III; остроумный Биббiена, творецъ первой правильной Италiянской Комедiи; Графъ Балдассаръ Кастилiоне, который въ своей книгѣ del Cortigiano оставилъ намъ живую картину этого двора и его бесѣдъ; Бернардо Аккольти, поэтъ-импровизаторъ и музыкантъ. Тутъ были и мужи дѣла, люди практическiе, дружившiе любовь къ наукѣ съ опытомъ жизни: Андрей Дорiа, славный по всему мiру Генуэзецъ, Юлiанъ Медичи, братъ Льва X; знаменитые воины: два брата Фрегозо, Октавiанъ и Федериго, Цезарь Гонзаго изъ Мантуи, Гаспаръ Паллавичино, красавецъ Роберто да Бари, Александръ Тривульцiо. Художники всѣхъ родовъ оживляли бесѣду. Музыканты: Пiетро Монти, Терпандро, Барлетта, музыкою плѣняли гостей. Красота, умъ и любезность соединялись въ дамахъ этого общества. Маргарита Гонзаго и Костанца Фрегоза восхищали прелестью пляски; Эмилiя Пiя живостью мысли, и разборчивостью сужденiя. А сама Герцогиня, Элеонора Гонзаго, знанiями, грацiей, красотой, умомъ, любезнымъ обхожденiемъ, любящимъ сердцемъ, какъ звеньями одной невидимой цѣпи, обнимала все это общество и влагала въ него одну живую, веселую, полную душу.

Здѣсь проѣзжали послы отъ Венецiи къ Папѣ. Здѣсь торжествовалъ побѣду свою надъ Болоньей Юлiй II. Здѣсь являлись всѣ эти величавые лики мужей, которыми мы любуемся на портретахъ того времени. Здѣсь бывали бесѣды о многихъ предметахъ: спорили о преимуществахъ ваянiя и живописи; одинъ стоялъ за ваянiе и за Микель-Анжело, другой за жи-

вопись и за Рафаэля. Пройдемъ мыслію въ сокращеніи рѣчь Петра Бембо о красотѣ, которою Кастильоне заключилъ свою книгу, и вообразимъ, что Рафаэль могъ слышать ее.

Сначала вниманіе собесѣдника обратилось на прекрасные предметы въ природѣ. Отъ нихъ онъ взошелъ постепенно къ самой идеѣ красоты, къ тому что̀ прекрасно само по себѣ, гдѣ красота не растетъ и не умаляется, гдѣ она всегда одинакова и всегда равна самой себѣ. Таковъ идеалъ красоты. Но гдѣ же онъ? Онъ не можетъ быть въ существѣ измѣнчивомъ, но долженъ заключаться въ такомъ, которое не знаетъ перемѣны. Такова красота божественная. Въ Богѣ красота и благость сливаются. Благость центръ, красота окружность; благость — солнце, красота — радуга. Отсюда ясно, что красота, разлитая по созданіямъ Божіимъ, есть изліяніе безконечной Божіей благости и любви. Она разлита по природѣ, не съ тѣмъ, чтобъ мы употребляли ее во зло, но для нашего чистаго, полнаго и святаго наслажденія.

Если прекрасные предметы природы возбуждаютъ въ насъ изумленіе, если они однимъ отблескомъ лучей свѣта возжигаютъ въ насъ пламень любви, то какимъ же пламенемъ должна возгорѣться душа, когда она созерцаетъ ту красоту, которою всякая земная условливается? Это очистительный пламень души. Имъ-то, еще по языческому преданію, сгорѣлъ Геркулесъ, на горѣ Этѣ. Этимъ пламенемъ чертились пути, по которымъ Пророки возлетали къ небу. Но какъ же возжечь этотъ пламень въ душѣ? Какъ изъ земной юдоли соединиться ей съ высочайшимъ идеаломъ красоты небесной? Углубляйся въ самого себя, художникъ. Тамъ, во глубинѣ

души, блещетъ чистый свѣтъ. Онъ, хотя и потемнѣлъ, но очищенъ Христіанствомъ. Это чистота мысли и сердца. Въ ней горитъ этотъ свѣтъ. Есть таинственное соединеніе между этимъ свѣтомъ и свѣтомъ красоты высшей. Въ чистой мысли, въ чистомъ сердцѣ, можетъ только отразиться и та красота высшая, въ которой идеалъ всякой красоты.

Вотъ то что̀ въ сущности говорилъ о красотѣ Бембо и что̀ Рафаэль, въ тоже самое время, выражалъ кистію. Вся жизнь его сопровождается однимъ прекраснымъ видѣніемъ. 156 разъ бралъ онъ кисть для изображенія Мадонны. Чѣмъ болѣе совершенствовалъ онъ свое искусство, тѣмъ болѣе совершенствовался у него и образъ Мадонны. Всякій шагъ, такъ сказать, этого совершенствованія въ себѣ самомъ, онъ переносилъ и на свое изображеніе.

Ко второму періоду относится нѣсколько изображеній Мадонны, которыя мы можемъ видѣть въ эстампахъ (*). Большею частію, онѣ писаны не для храмовъ, а для домовыхъ молебницъ друзей Рафаэля: на нихъ представлены земныя занятія Богоматери. Но вотъ, все болѣе и болѣе, возносится въ небеса видѣніе Рафаэля.

(*) Ко второму періоду относятся Мадонны: великаго Герцога (во Флоренціи), Герцога Terra nuova (въ Неаполѣ), фамиліи Ансидеи (въ замкѣ Бленгеймъ), съ щегленкомъ (во Флорентинской трибунѣ), на лугу (въ Вѣнѣ), съ опахаломъ (въ Англіи), галлереи Орлеанской, съ гвоздикой (извѣстна во множествѣ копій, изъ которыхъ оригиналъ не отъисканъ), Tempi (въ Мюнхенѣ), съ спящимъ Іисусомъ Младенцемъ, Лорда Коупера, фамиліи Колонна, la belle jardinière (въ Парижѣ), подъ балдахиномъ (въ галлереѣ Питти), съ двумя младенцами. Къ этой же эпохѣ относится нѣсколько замѣчательныхъ портретовъ и Св. Георгъ съ копьемъ (1506), который купленъ былъ при Императрицѣ Екатеринѣ II и украшаетъ галлерею Эрмитажа.

Заключу рядъ этихъ изображенiй украшенiемъ галлереи Ватикана, Мадонною ди Фулиньо, упредивъ нѣсколькими годами развитiе идеи художника. Эта картина относится къ 1511 году и писана была для благочестиваго старца Сигизмунда Конти, въ память избавленiя его роднаго города, Фулиньо, отъ осады. Слѣдъ бомбы виденъ надъ его башнями — и радуга спасенiя сiяетъ тутъ же. Блаженный Iеронимъ поручаетъ Богоматери колѣнопреклоненнаго старца: лицо его исполнено набожнаго умиленiя. Съ другой стороны, на колѣняхъ же стоитъ Св. Францискъ, а надъ нимъ возвышается чудный ликъ Iоанна Крестителя: древнiй Византiйскiй типъ сохраненъ въ этомъ образѣ, и прiятно для насъ связываетъ преданiя Восточной Церкви съ блистательнымъ искусствомъ Италiи. Богоматерь съ Младенцемъ, какъ сама благость въ чистомъ образѣ земной красоты, нисходитъ съ неба въ Ангельскомъ окруженiи, улыбаясь привѣтливо набожному старцу, а что же этотъ крылатый Ангелъ, внизу держащiй дощечку для надписи? Это, въ тѣлѣ Небеснаго Младенца, та чистая мысль, въ которой можно было отразиться такому видѣнiю.

Чтеніе третіе.

САМООБЛАДАНІЕ ХУДОЖНИКА.

(РАФАЭЛЬ ВЪ РИМѢ ПРИ ЮЛІИ II. 1508—1513).

Содержаніе. Значеніе Рима. Рафаэль въ Римѣ.—Постепенное раскрытіе идеи живописной въ Рафаэлѣ. — Римское окруженіе Рафаэля. — Сочувствіе другимъ сферамъ человѣческаго образованія. — Фрески въ залахъ Ватикана: Юриспруденція— Поэзія— Парнассъ—Богословіе: Споръ о св. Причащеніи—Философія: Аѳинская школа—Подробное объясненіе картины.—Отношеніе оной къ будущему развитію науки въ Италіи.—Встрѣча Рафаэля съ Микель - Анжело въ Римѣ. — Микель-Анжело и Папа Юлій II.—Заказъ фресковъ для Сикстовой капеллы.—Борьба съ препятствіями.—Сотвореніе міра, Пророки и Сивиллы.—Вліяніе Микель-Анжело на Рафаэля.—Пророкъ Исаія и Сивиллы della Pace.—Венеціанская школа.—Вліяніе Джіорджіоне на Рафаэля въ отношеніи къ колориту.—Портретъ прекрасной женщины въ Флорентинской трибунѣ, портретъ Юлія II, изгнаніе Иліодора изъ храма.—Содержаніе этого фреска.—Изгнаніе Аттилы изъ Рима. — Драматическій родъ живописи. — Различіе между драмою у Микель - Анжело и у Рафаэля. — Внутреннее спокойствіе и самообладаніе художника.

Флоренція была народною академіею живописи, гдѣ образовывались художники, но славою вѣнчалъ ихъ Римъ. Достигнуть Рима было высшимъ желаніемъ художника. Силы Рафаэля скоро созрѣли для того, чтобы работать въ Римѣ. Папою былъ въ то время Юлій II. Любовь его къ образованію выражалась въ любимой имъ поговоркѣ: »науки и искусства серебро народу, золото дворянамъ, алмазы въ вѣнцахъ государей.« Въ 1508 году Рафаэль приглашенъ былъ въ Римъ черезъ родственника своего, Архитектора Браманте, и ему немедленно поручены были заказы для залъ Ватикана.

Разсматривая постепенное развитіе Рафаэля, мы какъ будто присутствуемъ при развитіи самой идеи живописной. Она воплощается въ милый образъ художника, славнаго и своею красотою; она воспитывается первоначально въ самой изящной религіозной школѣ, гдѣ связываетъ себя съ преданіями Церкви Восточной и Западной; во Флоренціи, она подчиняется всѣмъ условіямъ, необходимымъ для совершенствованія искусства. Сегодня мы увидимъ, какъ въ Римѣ эта идея живая достигнетъ вполнѣ своего развитія, какъ опредѣлитъ она окончательно ту форму, въ которой должна была выразиться.

Но для того, чтобы достигнуть этой полноты въ развитіи, идея живописная объявляетъ свое сочувствіе другимъ сферамъ человѣческаго духа, сознаетъ ихъ въ самой себѣ и выражаетъ кистію. Я уже говорилъ о томъ, что живопись въ Италіи развивалась не отдѣльно: она окружена была науками, и другими искусствами, и словесностью, и промышленностью, и жизнію общественной. Въ прошедшій разъ мы видѣли, въ какомъ окруженіи, при дворѣ Герцога Урбино, разцвѣталъ геній Рафаэля. Такое же общество сопровождало его и въ Римъ. Здѣсь онъ имѣлъ уже своими постоянными собесѣдниками и друзьями, глубокомысленнаго Богослова, Іакова Садолето, который славенъ былъ своимъ толкованіемъ на посланія Апостола Павла, того же философа и филолога Петра Бембо, котораго воззрѣніе на красоту и искусство было такъ родственно Рафаэлеву, Аріоста, этого поэта-живописца. Тутъ позднѣе сошлись съ нимъ опять и Кастильоне, и Биббіена. Къ нимъ присоединялись еще поэты, Іаковъ Санназаръ и Антоніо Тебалдео, Венеціанскіе писатели, Наваджеро и Беаццано,

и славный латинистъ, библіотекарь Ватиканскій, Ингирами. Портреты всѣхъ этихъ друзей своихъ намъ оставилъ Рафаэль. Это было уже, не мгновенное, не случайное окруженіе, какъ въ Урбино: это была постоянная атмосфера, бесѣда питательная, куда каждый вносилъ мысль свою, какъ плодъ труда цѣлой жизни. Въ такомъ окруженіи, живопись могла явиться уже не искусствомъ одинокимъ, ограниченнымъ мастерскою живописца, но языкомъ всемірнымъ, для выраженія кистью глубочайшихъ мыслей изо всѣхъ сферъ человѣческаго образованія. Отсюда объяснится намъ значеніе тѣхъ произведеній Рафаэля, которыя мы сего дня будемъ изучать.

По порученію Папы Юлія расписать залы Ватиканскаго дворца, Рафаэль составилъ проэктъ. Главною мыслію проэкта было изобразить Богословіе, Философію, Поэзію и Юрсипруденцію въ лицахъ. Аллегорическая фигура Богословія такъ понравилась Папѣ, что онъ приказалъ немедленно приступить къ работѣ.

На потолкѣ написаны четыре аллегорическія фигуры. Богословіе изображено чертами Беатрисы Данта: три цвѣта одежды: бѣлый, красный и зеленый, означаютъ три Христіанскія добродѣтели: вѣру, любовь и надежду. Прекрасна крылатая Поэзія: она вся порывъ, вся вдохновеніе. Это лучшая изъ аллегорическихъ фигуръ. Понятно, почему художникъ такъ ею одушевился. Ликъ Философіи строгъ и задумчивъ. Одежда ея соткана изъ стихій, какъ первоначальныхъ предметовъ ея вѣдѣнія. Юриспруденція ровно держитъ вѣсы и легко заноситъ мечъ, чтобы не столько покарать, сколько устрашить преступника. Подъ каждою изъ

фигуръ находятся большія соотвѣтственныя имъ картины. (*)

Подъ фигурою Юриспруденціи Рафаэль изобразилъ право свѣтское и каноническое. Императоръ Юстиніанъ вручаетъ пандекты Юрисконсульту Требоніану въ присутствіи шести правовѣдовъ. Папа Григорій IX передаетъ адвокату консисторіи декреталы, собранные Доминиканцемъ Раймондо Пеннафорте. Папа Григорій — портретъ Юлія II; въ свитѣ, окружающей тронъ Папы, находимъ портреты будущихъ трехъ Папъ: Льва X, Павла III Фарнезе и Юлія III. Строгая сухость господствуетъ въ этихъ произведеніяхъ: они болѣе другихъ выцвѣли.

Свѣтелъ, игривъ и веселъ Парнассъ юга: это Парнассъ древней Греціи. Странно видѣть Аполлона играющимъ на скрипкѣ. Но онъ объясняется современнымъ отношеніемъ. Аполлонъ напоминаетъ скрипача-импровизатора при дворѣ Герцога Урбинскаго, Джіакомо Сансекондо. Дружелюбно обнимаются Музы на этомъ Парнассѣ, въ знакъ того, что всѣ искусства родня другъ другу. Вдохновенный Гомеръ заводитъ глубокую пѣсню, и юноша внимательно записываетъ его рапсодію. Нѣсколько мрачно на этомъ Парнассѣ лицо Данта. Виргилій указываетъ ему путь къ Аполлону. На лѣвой сторонѣ отъ зрителя весела и игрива Сафо, благоразумна и хладнокровна Коринна; близь нея Петрарка. На дру-

---

(*) Въ углахъ того же потолка, на которомъ представлены аллегорическія фигуры, находятся другія изображенія, имѣющія съ ними соотношеніе. У фигуры Богословія видимъ паденіе перваго человѣка, у Поэзіи — Аполлона сдирающаго кожу съ Марсіаса, у Юриспруденціи — судъ Соломоновъ, у Философіи — аллегорическую фигуру Астрономіи, которая, въ образѣ жены, созерцаетъ небесный глобусъ.

гой сторонѣ, свѣтлый и веселый Горацій подходитъ къ глубокомысленному Пиндару. Но вотъ забрался на Парнассъ поэтъ, неимѣющій почти никакой извѣстности въ исторіи Италіянской литературы: это Антоніо Тебалдео, пріятель Рафаэля. Всѣ поэты обращаются къ Музамъ лицемъ: онъ одинъ, съ какимъ-то товарищемъ (*), обратился къ нимъ спиною: спиною стоитъ къ нему и муза. Вѣдь есть же на Парнассѣ и такіе поэты. Милая эпиграмма живописца на нихъ указываетъ.

Но остановимъ болѣе пристальное вниманіе на двухъ другихъ высшихъ произведеніяхъ, въ которыхъ Рафаэль изобразилъ Богословіе и Философію. Первая картина извѣстна подъ именемъ «Спора о Св. Причащеніи» (La disputa di San Sacramento). Правильнѣе было бы назвать ее бесѣдою, но такъ назвала ее исторія современная. Въ ней есть нѣкоторые признаки пренія. Извѣстно, какъ догматъ Евхаристіи занималъ тогда умы богослововъ, какъ несогласіе въ немъ сильно отозвалось въ Лютеровомъ расколѣ. Рафаэль двумя картинами коснулся современнаго вопроса: этою и еще Болсенскимъ Чудомъ, которое писано также при Юліи II, но позднѣе.

Картина дѣлится на двѣ части: на небо и землю. Изображеніе неба указываетъ на постоянную связь Рафаэля съ древними живописцами. Такъ оно расположено на Страшномъ Судѣ у Андрея ди Органья, на картинѣ небесной Славы у Фра Беато Анджелико (**). Вездѣ видно, что Рафаэль не прерывалъ преданія.

(*) Иные въ этомъ товарищѣ видятъ Боккаччіо. Въ такомъ случаѣ Рафаэль признавалъ эту поэзію отрицательною: это воззрѣніе глубокомысленное.

(**) Первая картина находится въ Campo Santo въ Пизѣ, вторая въ галлереѣ Академіи Флорентинской. Лонгена, въ примѣчаніяхъ къ

Но догматъ Пресвятой Троицы изображенъ съ измѣненіемъ противъ того фреска Перуджіи, который мы видѣли въ прошедшій разъ. Здѣсь Духъ Святый исходитъ отъ Отца и Сына: замѣтно, что Рафаэль поговорилъ уже съ богословами Римскими. Ангелы, въ горнемъ небѣ, вокругъ Бога Отца, поютъ трисвятую пѣснь. Богу Сыну присѣдятъ Богоматерь и Предтеча. Около Бога Духа Ангелы несутъ міру четыре благовѣстія, Имъ вдохновенныя. На ступеняхъ неба по сторонамъ созерцаютъ тайну Бога въ Троицѣ покланяемаго, соотвѣтственно другъ другу: Апостолъ Петръ и Апостолъ Павелъ, праотецъ всѣхъ людей Адамъ и праотецъ народа избранія Авраамъ, Евангелистъ Іоаннъ и братъ его Іаковъ, видѣвшій съ нимъ вмѣстѣ Преображеніе Спасителя, Царь Давидъ и Моисей, архидіаконы м мученики Стефанъ и Лаврентій. Рядъ созерцающихъ далѣе тайну Бога обозначенъ еще двумя лицами.

Перейдемъ на землю. Здѣсь на алтарѣ, по Римско-католическому обряду, изображено Св. Причастіе: вотъ таинство, черезъ которое человѣкъ непосредственно соединяется съ Богомъ-Троицею. Святымъ Отцамъ древней Западной церкви дано предпочтеніе быть ближайшими его возвѣстниками и толкователями. Блаженный Іеронимъ весь углубился въ Писаніе; блаж. Амвросій вдохновенно поетъ: Тебе Бога хвалимъ; блаж. Ав-

---

Италіянскому переводу жизнеописанія Рафаэля Катръмера де Кенси, говоритъ, что Рафаэль подражалъ скорѣе не Андрею ди Органья, а Фра Бартоломео ди Сан-Марко, который, въ церкви Св. Маріи новой, во Флоренціи, изобразилъ точно также славу, или небесную іерархію Святыхъ. Но это бы значило только, что и тотъ и другой слѣдовали одному преданію. Рафаэль сошелся съ фра Бартоломео не въ одномъ сочувствіи къ искусству, но и въ религіозномъ пониманіи его.

густинъ, окруженный книгами, диктуетъ слово свое юношѣ; папа Григорій Великій, прилагавшій много попеченій о обрядѣ Церкви, паритъ мыслію въ небѣ. Въ знакъ почета, они представлены сидящими. Около нихъ стоятъ богословы, собственно уже западные, Св. Бернардъ и Петръ Ломбардецъ, основатель схоластическаго богословія. Здѣсь Ѳома Аквинскій, Папа Анаклетъ съ пальмою мученика, Бонавентура Францисканецъ, Папа Иннокентій III, авторъ трактата объ литургіи. За нимъ, въ вѣнкѣ лавровомъ, поэтъ и богословъ Дантъ, и между ними Фра Іеронимъ Савонарола, сожженный на кострѣ Папою Александромъ VI, оправданный Папою Юліемъ II, и внесенный кистью Рафаэля въ сонмъ великихъ богослововъ Западной Церкви.

Группы народа довершаютъ развитіе мысли. Въ двухъ Епископахъ, покорно стоящихъ за учителями Церкви, выражено послушаніе духовенства; въ трехъ юношахъ, благоговѣйно стремящихся къ таинству, вѣра и покорность народа; мудрецъ, въ древней тогѣ, бросилъ книги и идетъ къ учителямъ, чтобы отъ нихъ получить объясненіе: это наука, покоряющаяся Церкви. Но тамъ четверо сошлись въ кружокъ, обратились спиною къ учителямъ и толкуютъ сами промежъ себя. Тутъ мелькаютъ и митра Епископа, и одежды монаховъ. Это расколъ западнаго духовенства. А вотъ и расколъ свѣтскій. Какой-то самозванецъ, по чертамъ лица Браманте, раскрылъ книгу, указываетъ на текстъ и самъ толкуетъ писаніе: нашлись кругомъ и слушатели. Одинъ поддается, другой глядитъ съ сомнѣніемъ, а третій — лицо милое и привлекательное, нерѣдкій гость на картинахъ у Рафаэля — приглашаетъ дружелюбно къ объясненію Отцевъ Церкви отъ произвольныхъ своихъ

толкованій. Вмѣстѣ съ богословами, которые дѣйствовали посредствомъ слова, скромно поставленъ вдали и тотъ богословъ-живописецъ, чья кисть своимъ религіознымъ одушевленіемъ участвовала и въ этой картинѣ Рафаэля: Фра Беато Анджелико да Фьезоле.

«Споръ о святомъ Причастіи» заключаетъ второй періодъ Рафаэлевой кисти, точно также какъ Мадонна ди Фулиньо стоитъ въ началѣ третьяго.

Теперь обратимся къ картинѣ, на которой живописецъ изобразилъ мужей знанія, мужей науки. Она названа Аѳинскою школой въ честь Аѳинъ, какъ перваго разсадника науки въ Европѣ. Говоря объ этой картинѣ, нельзя не припомнить, что мы имѣемъ счастіе обладать ею въ прекрасной копіи нашего славнаго Брюлова, которую, когда она была окончена, называли въ Римѣ возстановленіемъ оригинала. Онъ такъ пострадалъ отъ времени, что трудно распознать нѣкоторыя лица; но кисть нашего художника отгадала ихъ и возобновила. Копія со временемъ замѣнитъ исчезающій оригиналъ.

Съ перваго раза для насъ очевидна и поразительна мысль картины: здѣсь, безъ отношенія къ порядку времени, собрались вмѣстѣ всѣ греческіе философы. Это величавый сонмъ искателей истины. Зданіе, въ которомъ соединились они, есть, какъ говорятъ, храмъ Св. Петра по плану Браманте. Статуи боговъ указываютъ на языческое время, а Минерва и Аполлонъ на значеніе зданія. Вникая въ подробности, мы не можемъ не изумиться тому, какъ Рафаэль, въ началѣ XVI вѣка, понялъ движеніе греческой мысли и до какой степени совершенства могла достигнуть кисть его, чтобы тѣломъ человѣческимъ выражать самыя отвлеченныя умозаклю-

ченія. Чтобъ уразумѣть, какъ Рафаэль могъ познакомиться коротко съ исторіею Греческой философіи, надобно знать, что сочиненіе Діогена Лаэртскаго о жизни и ученіяхъ философовъ древности было уже извѣстно Рафаэлю въ переводѣ. Многія мысли изъ этой книги на фрескѣ олицетворены въ образахъ.

Начнемъ съ Пиѳагора, какъ съ древнѣйшаго изъ мудрецовъ Греціи, здѣсь собранныхъ. Онъ первый поражаетъ насъ на лѣвой сторонѣ картины. Съ него же и надобно начать, потому что онъ, первый, опредѣлилъ истинную задачу философа, (*) сказавъ: «одни ищутъ въ жизни славы, другіе богатства, философы — истины.» (**) Истина для него была въ гармоніи (***). Онъ искалъ ея законовъ; онъ искалъ ихъ въ числовой наукѣ, онъ примѣнилъ эти законы къ музыкѣ, и вотъ ученикъ, а можетъ быть и сынъ его, держитъ передъ нимъ доску съ обозначеніемъ октавы, квинты и кварты (****). Онъ искалъ законовъ гармоніи въ обществѣ, учредилъ для этой цѣли пиѳагорейскій союзъ, и вотъ, въ знакъ того, тѣснятся къ нему съ благоговѣніемъ ученики его, думавшіе, что онъ бесѣдуетъ съ богами. Тутъ, въ числѣ вѣрныхъ учениковъ, и жена его, Теано, а одинъ, въ

(*) Замѣчательно, что Рафаэль не представилъ здѣсь Ѳалеса, какъ философа, который погруженъ былъ въ исканіе матеріальнаго начала.

(**) Жизнь походитъ на праздникъ, куда одни приходятъ, чтобы сражаться, другіе торговать, лучшіе остаются зрителями: такъ и въ жизни—одни рабы славы, другіе ловчіе богатства, философы ловчіе истины (οἱ δε φιλόσοφοι, θηραταὶ τῆς ἀληθείας).

(***) «Добродѣтель есть гармонія, здоровье, всякое добро и Богъ есть гармонія, а потому все гармоніею и держится. Дружба есть гармоническое равенство.»

(****) Греческія наименованія этихъ терминовъ: діапазонъ, діапента и діатессаронъ.

восточной одеждѣ, показываетъ, какъ далеко достигало его ученіе.

Между тѣмъ какъ Пиѳагоръ, изслѣдуя законы гармоніи, углубился въ свои выкладки, къ нему подходитъ философъ и указываетъ ему на начало своей книги, гдѣ онъ такъ рѣшилъ вопросъ о гармоніи, что она въ разумѣ. Это Анаксагоръ, который, первый, отъ вещественныхъ началъ перешелъ къ разумному и началъ такъ свою книгу: «Всѣ предметы были вмѣстѣ: явился разумъ и все привелъ въ порядокъ.» (*) За нимъ стоитъ Эмпедоклъ, по мнѣнію нѣкоторыхъ, ученикъ Пиѳагора, отъ него отклонившійся. Изящная наружность его показываетъ, что онъ соединилъ въ себѣ поэта и философа. По другому преданію, это лицо между мудрецами Греціи имѣетъ другое, гораздо высшее, значеніе, но здѣсь не мѣсто намъ разбирать его.

Вотъ отдѣлился отъ всѣхъ, на первомъ планѣ картины, мудрецъ и, водя перомъ по хартіи, самъ весь сосредоточился въ размышленіи. Можно ли, кажется, очевиднѣе представить это самоуглубленіе мысли, вошедшей въ себя? И таково было ученіе Гераклита. Онъ говорилъ: «Быть премудрымъ одно есть: знать самую мысль, которая одна всѣмъ черезъ все управляетъ.» Нѣтъ около него учениковъ: онъ былъ нелюдимъ, писалъ только для ученыхъ, но и они прозвали его философомъ темнымъ. Гордость обуяла его въ лѣтахъ мужества: онъ объявилъ, что все зналъ, что не имѣлъ учителя и всему выучился у самого себя.

Если этотъ философъ, прослывшій мрачнымъ, раздружилъ науку съ жизнію, то вотъ другой, совершенно

(*) *Πάντα χρήματα ἦν ὁμοῦ. ἔιτα νοῦς ἐλθὼν ἀυτὰ διεκόσμησε.*

ему противоположный, напротивъ, дружитъ ихъ. Рафаэль увѣнчалъ Демокрита виноградомъ и оживилъ лицо его улыбкой. Весело смотритъ онъ въ книгу, какъ весело смотритъ на жизнь. Для него жизнь безсмѣнна: изъ небытія ничто не родится, въ небытіе ничто не возвращается. Высшее блаженство человѣка есть спокойствіе души, или такое ея состояніе, когда она не возмущена ни страхомъ, ни суевѣріемъ, никакою страстію. Какъ этотъ свѣтлый взглядъ на жизнь понравился всѣмъ! Всѣ четыре возраста, по мысли Рафаэля, сошлись около такого мудреца, и кисть его дивно сблизила здѣсь младенца и старца.

Отношеніе между Анаксагоромъ, какъ учителемъ, и Сократомъ, какъ ученикомъ его, живописно выражено линейной перспективой. Сократъ на второмъ планѣ возвысился надъ Анаксагоромъ, какъ будто выросши изъ него. Вотъ практическая мудрость, въ лицѣ этого курносаго старика, который имѣетъ сходство съ русскимъ мужичкомъ. Онъ такъ глубоко уважалъ знаніе, что только признавалъ одно благо — знаніе, и одно зло — невѣжество (*). Но это знаніе устремлялъ онъ не въ міръ отвлеченный, а на самую жизнь. Онъ искалъ одного: чтò есть зло и чтò есть добро дома, т. е. въ частной жизни (**). Для него важно было мудростію помирить сына съ матерью въ семьѣ; онъ хотѣлъ образовывать людей, а не софистовъ. Онъ, какъ говорили объ немъ, низвелъ мудрость въ города, на площади, въ семью, и вотъ онъ здѣсь, оживленный кистью Рафаэля, объяс-

---

(*) *Ἔλεγε δὲ καὶ ἓν μόνον ἀγαθὸν εἶναι, τὴν ἐπιστήμην. καὶ ἓν μόνον κακὸν, τὴν ἀμαθίαν.*

(**) Стихъ Гомера изъ Одиссеи:

Ὅττι τοι ἐν μεγάροισι κακὸν τ'ἀγαθὸν τε τέτυκται.

няетъ ее всѣмъ, кому угодно, по пальцамъ, и чтобы послушать такого яснаго и полезнаго ученія, сошлись около Сократа, и благородный юноша, красавецъ Ксенофонтъ, будущій мудрецъ, и воинъ Алкивіадъ, и какой-то простолюдинъ въ народной одеждѣ, поставленный тутъ въ знакъ того, что мудрость Сократова всякому была доступна.

И вотъ, когда истина разумная открывается такъ ясно древнему человѣку, въ это же самое время дерзко вторгаются въ храмъ мудрости люди непризванные, буйные, въ развратномъ видѣ. Такъ, въ концѣ лѣвой стороны, Рафаэль изобразилъ трехъ софистовъ: Діагора, Горгія и Критіаса. Одинъ изъ учениковъ Сократа, отдѣлясь отъ своего круга, гонитъ ихъ вонъ, указывая рукою, что нѣтъ имъ мѣста въ сонмѣ честныхъ искателей истины.

Сократъ обратился спиной и къ цинику Антисѳену, который, хотя изучалъ его уроки внимательно, но слишкомъ гордо искалъ добродѣтели. Сократъ говорилъ ему: сквозь дыры плаща твоего мнѣ видна твоя гордость. Чудно выражено лицемѣріе на этомъ фарисеѣ языческаго міра.

Наконецъ, развитіе греческой мысли, искавшей истины, достигло полноты своей въ двухъ величайшихъ умахъ Греціи. Вотъ они оба, стоящіе въ глубинѣ картины и главномъ ея средоточіи, къ которому какъ бы собираются всѣ лучи знанія, всѣ силы разума, вотъ Платонъ, ученикъ Сократа, и Аристотель, ученикъ Платона! И что же? Мысль Греческая, въ высшемъ своемъ развитіи, раздѣлилась на двѣ противоположныя стороны въ ученикѣ и въ учителѣ. На небо указываетъ Платонъ, ведя отъ идеи источникъ знанія; на землѣ утверждаетъ

науку Аристотель, какъ на поприщѣ опыта. Такое положеніе философовъ въ храмѣ науки имѣетъ современное отношеніе къ движенію мысли, изучавшей древній міръ въ Италіи XV вѣка. Извѣстно, какъ рѣзко отдѣлялась тогда сторона поклонниковъ Платона отъ приверженцевъ Аристотеля.

Сонмъ учениковъ, и съ той и съ другой стороны, окружаетъ вниманіемъ вѣщателей истины въ знаніи. Двое гуляющихъ, со стороны Аристотеля, олицетворяютъ названіе перипатетиковъ.

А вотъ начинаются тутъ же и примѣненія философіи къ жизни. Исполнена внѣшняго величія фигура стоика Зенона, въ которомъ узнаютъ черты Кардинала Бембо: такъ былъ величавъ и самый стоицизмъ, пренебрегавшій чувственными наслажденіями. Какъ естественно выражено пренебреженіе ко всѣмъ формамъ общественной жизни въ полунагомъ Діогенѣ, который, въ этомъ храмѣ знанія, гдѣ все такъ стройно и прилично, одинъ, развалился дерзко на его ступеняхъ. И сколько гордости въ этомъ пренебреженіи! Какъ онъ любуется собою въ зеркалѣ, считая себя равнымъ богамъ по независимости отъ нуждъ житейскихъ! Здѣсь презрѣніе ко всякой формѣ, а вотъ ему и противоположность—Аристиппъ. Здѣсь, напротивъ, человѣкъ одна только изящная форма. Прекрасные, намащенные локоны, самая красивая драпировка одежды, но лица нѣтъ. Какъ будто съ умысломъ оборотилъ его художникъ на философѣ, для котораго форма жизни замѣнила содержаніе. Съ презрѣніемъ указываетъ Аристиппъ на Діогена, какъ на свою противоположность, всходя по ступенямъ къ Эпикуру, который, въ свою очередь, указываетъ ему на стоика Зенона, какъ на человѣка для него непонятнаго.

Между тѣмъ, въ этихъ противорѣчивыхъ другъ другу примѣненіяхъ истины знанія къ жизни, самостоятельное движеніе человѣческой мысли прекратилось. Остается эклектизмъ. И вотъ онъ—въ согбенномъ и трудномъ положеніи этого юноши, который прислонился къ колоннѣ, и униженно и рабски вноситъ въ книгу слова̀ другихъ. А рядомъ съ нимъ самостоятельность мысли выражается уже въ отрицаніи самой себя, въ банкрутствѣ самой мысли, въ акаталепсіи. Вотъ этотъ неизбѣжный скептицизмъ, эта болѣзнь мышленія, преданнаго только самому себѣ! Въ лицѣ Пиррона, облокотился онъ на колонну и съ совершеннымъ недовѣріемъ смотритъ на записки эклектика, выражая тѣмъ, какъ скептики кончили отрицаніемъ всѣхъ философскихъ ученій. Для него самого нѣтъ уже никакой основы, ни честнаго, ни безчестнаго, ни правды, ни неправды: все смѣшалось въ мысли: когда сомнѣнію дана полная воля, оно прежде всего погубило самую мысль.

Но вотъ она опять еще упирается. Она хочетъ утвердить самостоятельность на преданіяхъ, въ лицѣ основателя новой Академіи, Аркезилая. Но живое исканіе истины, одушевляющее разговоръ Платоновъ, здѣсь замѣнилось уже одною діалектикой. И вотъ идетъ къ Аркезилаю, съ подожкомъ, одинъ только старый и вѣчный ученикъ, можетъ быть тотъ самый Гермотимъ, осмѣянный Лукіаномъ, который перебывалъ во всѣхъ сектахъ философскихъ. Но бѣжитъ отъ него вдохновенный юноша, рукою указывая вдаль и какъ будто говоря, что не здѣсь, а тамъ открыта будетъ истина. Такъ указанъ у художника переходъ отъ міра языческаго къ Христіанскому, когда Спаситель принесъ намъ въ Себѣ живую истину.

Правая сторона картины заключается группою людей, представляющихъ знаніе положительное и точное — математическое. Признакъ его опредѣленности и неизмѣняемой основательности выраженъ тѣмъ, что оно преподается на землѣ. На землѣ чертитъ геометрическую фигуру Архимедъ или Эвклидъ, представленный портретомъ Браманте. Четыре ученика, окружающіе фигуру, выражаютъ четыре степени пониманія науки: первый, нагнувшійся ближе всѣхъ къ фигурѣ, понимаетъ туго; второй начинаетъ смекать, въ чемъ дѣло; третій понялъ больше, но чтобы понять совсѣмъ, толкуетъ фигуру четвертому, который смотритъ на нее съ живою мыслію, и лицомъ и руками выражаетъ тотъ восторгъ, какого бываетъ исполненъ ученикъ, понявшій съ разу глубокую мысль наставника.

Надъ согбеннымъ геометромъ стоятъ два величавые астронома, съ небесными глобусами въ рукахъ. Одинъ, въ царскомъ вѣнцѣ, Птоломей; другой магъ Зороастръ. Они примѣняютъ математику къ наукѣ свѣтилъ небесныхъ. Къ нимъ подходятъ еще двое: Перуджино и Рафаэль. За чѣмъ же они тутъ?—Перуджино, какъ знатокъ перспективы линейной, которой нельзя знать безъ геометріи; Рафаэль, какъ благодарный ученикъ Перуджино въ этой наукѣ, столь необходимой для живописи. Рѣзецъ нашего Іордана выгравировалъ особенно эти два портрета ученика и учителя, поставленные здѣсь глубокомысленно для выраженія связи между наукою и искусствомъ.

Такъ Рафаэль сознавалъ и объяснялъ кистію движеніе мысли греческой, предсказывая ею то благородно-величавое движеніе, которое, во второй половинѣ XVI вѣка и особенно въ XVII, обозначило исторію науки въ

Италіи. Въ годъ смерти М. Анжело (1564) родился Галилей, этотъ величавый современникъ Бекона и мученикъ науки. Въ XVII столѣтіи, Италія имѣла уже Вико, того славнаго философа, съ котораго начинается самая исторія, какъ наука.

Выразивъ на языкѣ живописи такое мыслящее сочувствіе всѣмъ сферамъ человѣческаго образованія, Рафаэль немедленно двинулъ свое искусство до всей полноты развитія. Фрески Ватикана, объемлющіе эти сферы, носятъ на себѣ характеръ эпическаго стиля. Но для историческаго рода живописи, Рафаэлю необходимо было развить стиль драматическій и овладѣть вполнѣ колоритомъ, какъ необходимымъ средствомъ выраженія всѣхъ движеній души.

Въ этомъ окончательномъ раскрытіи силъ Рафаэлева генія участвуютъ встрѣчи его съ художниками. Въ Римѣ, вторично встрѣтилъ Рафаэль Микель-Анжело. Это событіе такъ важно, что мы невольно должны остановиться на его подробностяхъ.

Въ 1503 году, Папа Юлій II, немедленно по своемъ вступленіи на престолъ, пригласилъ Микель-Анжело для работъ въ Римѣ. Славолюбивому Папѣ захотѣлось еще при жизни воздвигнуть себѣ мавзолей: смиренная мысль о смерти скрывала гордую мысль о славѣ. Микель-Анжело представляетъ колоссальный проэктъ. Немедленно приступлено къ работѣ. Мраморомъ Каррарскимъ завалена площадь Св. Петра. Но гдѣ найти мѣсто для мавзолея? Куда помѣстить 16 гигантскихъ статуй, которыя должны группироваться около памятника? Надобно выстроить для того новый храмъ — и вотъ Папа Юлій II возобновляетъ оставленную Николаемъ V мысль построить храмъ Св. Петра. Славолю-

бію Папы, желавшаго имѣть церковь для своей гробницы, Римско-католическій міръ обязанъ этимъ чудомъ строительнаго искусства. Впослѣдствіи первоначальная мысль Юлія II измѣнилась—и самый прахъ строителя не нашелъ себѣ мѣста въ томъ храмѣ, который для него строенъ, а погребенъ въ скромной церкви Св. Петра въ цѣпяхъ (San Pietro dei vincoli).

Браманте и Джуліано Сан-Галло призваны къ Папѣ, и не Микель-Анжело, а имъ поручено строеніе храма. Между тѣмъ новый мраморъ прибылъ въ Римъ изъ Каррары. Надобно заплатить за него. Микель-Анжело идетъ за деньгами къ Папѣ. Интрига побѣдила; его не допускаютъ. Онъ толкается въ другой разъ. Камерьеръ отказываетъ: Епископъ стоящій подлѣ, говоритъ: »да развѣ ты не знаешь того, кому отказываешь?«—Знаю, но исполняю приказаніе,—отвѣчаетъ камерьеръ.

Микель-Анжело въ туже ночь уѣхалъ во Флоренцію. Узнавъ о томъ, пять курьеровъ, одного за другимъ, шлетъ за нимъ разгнѣванный Папа. М. Анжело не слушается. Три грозныхъ указа пишетъ Юлій Сенату Флоренціи, чтобы бѣглеца выслали. Гонфалоньеръ Содерини противится и радъ задержать художника, который принялся за работу, покинутую во Флоренціи.

Но вотъ взбунтовались Болонцы. Самъ Папа отправился смирить ихъ и вступилъ побѣдителемъ въ Болонью. Гонфалоньеръ объявилъ Микель-Анжело: »теперь не время бороться съ Папою; поѣзжай въ Болонью, посломъ отъ республики.«

Микель-Анжело тамъ. — »А! такъ вмѣсто того, чтобы тебѣ самому придти къ намъ, ты дожидался, чтобы мы за тобою пріѣхали?«.... сказалъ ему грозный Папа. Но скоро гнѣвъ власти укротился передъ геніемъ

художника, склонившаго повинную голову. Скоро заказана ему Папою колоссальная бронзовая статуя, втрое болѣе обыкновеннаго роста. Глиняная модель поспѣла мигомъ: Папа представленъ былъ сидящимъ, а если бы всталъ, то цѣлая статуя имѣла бы отъ 15-ти до 17-ти футовъ. Когда модель была готова и Папа пришелъ взглянуть на нее: »Что ты дашь мнѣ въ лѣвую руку?« спросилъ Папа у ваятеля.—Книгу, Ваше Святѣйшество.—»Нѣтъ, дай мнѣ лучше мечь: я не ученый. А что я дѣлаю правою рукою: благословляю или проклинаю?«—Грозите Болоньѣ, чтобы она впередъ не бунтовала.—Но когда фамилія Бентиволіо, послѣ новаго мятежа, возвратилась въ Болонью, статуя была разбита народомъ въ куски.

Скоро послѣ того, Микель-Анжело опять уже работалъ въ Римѣ по заказамъ Юлія II. Эти двѣ воли, равно непреклонныя, понимали другъ друга въ своей непреклонности. Воля Юлія II извѣстна изъ его строгой жизни: онъ могъ спать только два часа въ сутки и быть сытъ однимъ яйцомъ и малымъ кускомъ хлѣба. И М. Анжело также славенъ своею воздержною жизнію и неутомимою волею, которая требовала непрерывной работы.

Заказано было ему Папою расписать потолокъ и верхнюю часть стѣнъ капеллы Сикста IV. Надлежало изобразить судьбы міра и человѣчества. Этотъ заказъ какъ будто сдѣланъ былъ для того, чтобы еще разъ испытать всю силу воли Микель-Анжело въ борьбѣ съ неслыханными препятствіями. Прежде всего, надобно было художнику побѣдить эти препятствія въ самомъ себѣ. Браманте и другіе враги М. Анжело внушили Папѣ этотъ заказъ, зная, что онъ никогда не писалъ аль фреско. Они хотѣли погубить ваятеля. Художникъ отказывался отъ дѣла, для него новаго; но Папа настоялъ. М.

Анжело, покамѣстъ, готовитъ картоны и выписываетъ художниковъ изъ Флоренціи для работы аль фреско. Пріѣхали. Ничья работа для него не годится. Самъ онъ беретъ кисть и какъ будто вновь изобрѣтаетъ фрескъ.

Но вотъ въ мѣстности капеллы новыя трудности. Вышина необыкновенная. Надобно устроить лѣса̀. Интрига впуталась и тутъ. Браманте устроиваетъ ихъ на веревкахъ и дырами портитъ стѣны и потолокъ. Микель-Анжело сбрасываетъ все это и самъ своимъ способомъ строитъ себѣ подмостки. На́чалъ работу: новая бѣда! Отсырѣли стѣны; нѣсколько фигуръ испорчено. Живописецъ въ отчаяніи, рѣшается даже оставить работу, проситъ о томъ Папу, но Папа непреклоненъ. Архитекторъ Сан-Галло вывелъ изъ бѣды Микель-Анжело.

Но борьба не прекратилась. Самое неодолимое препятствіе художнику въ нетерпѣніи Папы Юлія видѣть работу какъ можно скорѣе оконченною. Весьма часто, по особо устроенной лѣстницѣ, навѣщаетъ онъ художника и торопитъ. Середи самаго дѣла, сняты лѣса̀, и половина его была показана изумленному Риму, противъ воли живописца. Всего двадцать два мѣсяца работалъ Микель-Анжело. Потолокъ не льзя было расписывать иначе, какъ лежа навзничь. Вазари разсказываетъ, что, по окончаніи этой работы, художникъ, въ теченіи двухъ мѣсяцевъ, не иначе могъ прочитать что нибудь написанное, какъ поднявши къ верху надъ глазами. Работа была почти совсѣмъ готова; но медлилъ художникъ, всегда недовольный собою: ему хотѣлось еще, по примѣру древнихъ мастеровъ, украсить золотомъ одежды Пророковъ и Сивиллъ. Но вотъ близокъ праздникъ всѣхъ Святыхъ. Папа хочетъ непремѣнно, чтобы совершено было всенародное богослуженіе въ капеллѣ. Микель-Анжело умо-

ляетъ дать время окончить. Папа грозитъ ему, что скинетъ его съ лѣсовъ.

И вотъ 1-го Ноября, 1512 года, на изумленіе всему Риму, была открыта капелла Сикстова. Архитектурная и особенно ваятельная стихія проявилась въ этомъ твореніи Микель-Анжело. На потолкѣ онъ изобразилъ рельефомъ другой потолокъ. Колоссальныя пластическія фигуры поддерживаютъ его, выражая въ своихъ усиліяхъ разныя степени человѣческой силы. Искусство эффектныхъ сокращеній здѣсь расточило свои чудеса. На потолкѣ, въ четырехъ большихъ углубленіяхъ и въ пяти малыхъ, изображено сотвореніе міра и первыя событія Священной Исторіи. Здѣсь носится Богъ Отецъ, создатель свѣта; тамъ движеніемъ руки уравниваетъ Онъ море; далѣе ставитъ солнце и луну, окруженный младенцами, бодрымъ днемъ и темною ночью; или носится en raccourci указывая, гдѣ быть растеніямъ. Вотъ, окруженный сонмомъ силъ небесныхъ, перстомъ влагаетъ свою Божественную силу въ новосозданнаго Адама. Исполнена жизни творящая рука Божія, и замѣтно, какъ рука человѣка принимаетъ живую силу отъ вѣчнаго Источника жизни. Здѣсь и созданіе жены, и грѣхопаденіе, и изгнаніе изъ рая, и драматическая картина потопа, и другія событія Священной Исторіи. Ниже по стѣнамъ капеллы представлены Пророки и Сивиллы, и родословная Спасителя отъ Аминадава до Іосифа. Пророки и Сивиллы — высшая степень величаваго стиля въ Италіянской живописи. Чтобы въ этомъ убѣдиться, остановимъ особенное вниманіе на изображеніи Пророка Іереміи и Сивиллы Дельфійской. Іеремія представленъ въ глубоко-грустной думѣ сидящимъ какъбы надъ пепелищемъ Іерусалима. Сивилла—

идеальный образъ прекрасной женщины, изображенiе, напоминающее стихи самого М. Анжело: «Могущество прекраснаго лица возноситъ меня къ небу: нѣтъ мнѣ на землѣ другаго наслажденiя.... Если созданiе согласно съ своимъ Создателемъ, то къ Нему восхожу я въ божественныхъ мысляхъ».... (*)

Но отдавая всю справедливость колоссальному величiю искусства въ этихъ произведенiяхъ Микель-Анжело, не льзя не замѣтить, что здѣсь вездѣ нарушены преданiя. Поклонникъ скульптуры ввелъ язычество въ Христiанскую живопись — и позднѣе, въ той же капеллѣ, на картинѣ Страшнаго Суда, изобразилъ Спасителя въ видѣ гнѣвнаго Аполлона Бельведерскаго.

Вазари говоритъ, что Рафаэль, увидѣвъ еще первую половину потолка Сикстовой капеллы, тотчасъ же перемѣнилъ манеру и показалъ ее въ Пророкѣ Исаiѣ и въ Сивиллахъ церкви santa Maria della Pace. Кондиви свидѣтельствуетъ, что Рафаэль нерѣдко говаривалъ: «счастливъ я, что родился во времена Микель-Анжело: онъ научилъ меня такому роду живописи, котораго не знали древнiе живописцы.» Противники стиля М. Анжело подозрѣваютъ достовѣрность этихъ свидѣтельствъ, приписывая ихъ пристрастiю учениковъ его. Находятъ, что Пророкъ Исаiя, написанный Рафаэлемъ въ Римѣ, въ церкви Бл. Августина, имѣетъ болѣе сходства съ подобнымъ Пророкомъ Фра Бартоломео, чѣмъ съ Пророками М. Анжело. Но я не буду отрицать достовѣрности словъ, сказанныхъ Рафаэлемъ. Они совершенно приличны ду-

(*) La forza d'un bel volto al ciel mi sprona,
Ch'altro in terra non è che mi diletti....

*

Si ben col suo fattor l'opra consuona,
Ch'a lui mi levo per divin concetti....

(Sonetto III di Michelagnolo Buonarotti).

ху скромнаго художника, на котораго всякое новое и великое явленіе искусства сильно дѣйствовало и его самого подвигало впередъ. Въ Сивиллахъ della Pace нельзя отвергнуть этого вліянія; но что̀ у М. Анжело величаво, колоссально и даже напряженно, то у Рафаэля прелестно, стройно, свободно.

Но не столько въ частностяхъ, сколько въ цѣломъ, духъ Микель-Анжело, вѣчно возбужденный внутреннею драмою, имѣлъ вліяніе на Рафаэля и двинулъ его къ окончательному развитію того стиля, который онъ въ это время обнаружилъ. Не даромъ въ исторіи живописи совпадаютъ работы Микель-Анжело въ капеллѣ Сикстовой и послѣдняя перемѣна въ Рафаэлѣ, достиженіе всей полноты развитія, образованіе того драматическаго рода, безъ котораго историческая живопись невозможна. Есть, конечно, глубокое различіе между драмою Микель-Анжело и драмою Рафаэля. Мы его послѣ замѣтимъ. Но прежде чѣмъ Рафаэль успѣлъ достичь этой полноты развитія и усвоить кисти живописную драму, онъ долженъ былъ вполнѣ разгадать ту тайну живописи, безъ которой невозможно выраженіе, а слѣд. и драма въ полномъ смыслѣ: эта тайна — *колоритъ*, душа живописи.

Венеціанская школа, съ самыхъ раннихъ временъ, обнаружила особенную способность къ колориту. Еще до введенія масляной живописи, Венеціанцы отличались необыкновенною мягкостью кисти, живостью тѣлесности, а съ пріобрѣтеніемъ масляной они вполнѣ открыли тайну колорита. Что̀ помогло имъ открыть эту тайну? Замѣчательно, что Венеція и Голландія въ этомъ сошлись и что мѣстныя условія природы и жизни, окружавшія Голландскихъ и Венеціанскихъ живописцевъ, довольно сходны. Счастливое сочетаніе неба, земли и

моря; безпрерывное отраженіе всѣхъ живыхъ и бездушныхъ предметовъ въ водѣ, въ этой живописной стихіи природы; веселый, живой, праздничный духъ народа торговаго: все это вмѣстѣ способствовало, конечно, къ развитію въ Венеціанцахъ той стихіи искусства, безъ котораго живопись не живопись. Объ Венеціанцахъ говорили, что они не мучили краску, не размазывали ея, а все умножали до живости, прокладывали такъ, что она становилась все прозрачнѣе, а не темнѣе. Таковъ колоритъ у *Тиціана Вечелліо* (1477 † 1576). Но посмотрите, какъ трудно живописцу овладѣть всѣмъ: Микель-Анжело, великій мастеръ рисунка, пренебрегаетъ колоритомъ и называетъ масляную живопись живописью женскою. Уже въ глубокой старости посѣтивъ Тиціана, онъ сожалѣлъ о томъ, что у Тиціана нѣтъ рисунка. Какъ же великъ геній Рафаэля, примирившій въ себѣ все!

Сохранилась ли теперь эта тайна у живописцевъ Венеціи? Картина Венеціанскаго живописца, Козроэ Дуси, весьма справедливо привлекаетъ теперь вниманіе Московскаго общества. Картина примѣчательная и по изобрѣтенію, и по счастливой группировкѣ, и по рисунку, и по живому дѣйствію рельефа, и наконецъ по религіозному одушевленію въ главной мысли! Но открыта ли здѣсь тайна прежняго колорита? Картины Тиціана и Павла Веронеза не нуждаются въ такомъ искусственномъ, театральномъ освѣщеніи. Вы входите въ залу Академической галлереи въ Венеціи; передъ вами Пиръ у Леви, картина *Павла Веронеза* (1528-1588). Лица, какъ живыя, сидятъ передъ вами; вы какъ будто встрѣчались съ ними на улицахъ Венеціи; они остаются навсегда напечатлѣны въ ва-

шемъ воображеніи, въ числѣ вашихъ знакомыхъ. Безъ колорита нѣтъ лица; онъ только опредѣляетъ личность на картинѣ. Отсюда понятно, почему портретъ былъ въ особенности принадлежностію школъ Венеціанской и Фламандской.

Изъ Венеціанскихъ живописцевъ, учитель Тиціана, *Джіорджіоне* (*Джіорджіо Барбарелли ди Кастельфранко*, 1478+1511) имѣлъ вліяніе на колоритъ Рафаэля. Рано, 34-хъ лѣтъ, умеръ онъ для искусства, жертвою чумы. Объ немъ говорили, что онъ на картинахъ своихъ влагалъ душу въ тѣло. Портреты его были какъ живые люди. Вазари съ изумленіемъ разсказываетъ объ немъ, какъ онъ изобразилъ нагаго человѣка со всѣхъ четырехъ сторонъ посредствомъ отраженій въ водѣ, въ латахъ и въ зеркалѣ. Рафаэль не могъ имѣть случая видѣться съ самимъ Джіорджіоне; но картины его, и особенно портреты, были въ Римѣ. Вліяніе очевидно на произведеніяхъ Рафаэля. Въ трибунѣ Флорентинской есть портретъ прекрасной женщины, невѣрно называемой Форнариною. Иные приписываютъ его Джіорджіоне, другіе Рафаэлю. Всего вѣрнѣе, что онъ писанъ Рафаэлемъ въ то самое время, когда онъ находился подъ сильнымъ вліяніемъ колориста. Къ этому же времени относятся нѣкоторые портреты, писанные Рафаэлемъ, и особенно портретъ Юлія II, о которомъ Вазари говоритъ, что онъ до того похожъ, что страшенъ. Къ той же эпохѣ принадлежитъ и Мадонна di Alba: пріятно намъ объ ней упомянуть; Государь Императоръ пріобрѣлъ ее и сдѣлалъ нашею собственностію. (*) Къ сожалѣнію,

(*) Писана можетъ быть, для Павла Іовія, и вѣроятно, имъ доставлена въ церковь Ночерскую въ Неаполитанской области. Потомъ находилась въ Мадридѣ, въ галлереѣ Герцога Альбы. Перешла

нѣтъ эстампа, которымъ бы я могъ васъ познакомить съ нею.

Рафаэлевъ успѣхъ въ колоритѣ можно тотчасъ видѣть на слѣдующихъ его произведеніяхъ, даже al fresco. Жаркая кисть, достигшая высшей степени выраженія, видна въ Изгнаніи Иліодора изъ храма. Въ этой картинѣ, равно какъ и въ Изгнаніи Аттилы изъ Рима, которыя обѣ мы можемъ изучать въ прекрасныхъ эстампахъ Вольпато, видимъ уже всю полноту развитія художника въ томъ высокомъ драматическомъ стилѣ, какой эти произведенія представляютъ.

Подъ жертвенникомъ Іерусалимскаго храма сохранялась казна, сокровище вдовъ и сиротъ. Иліодоръ, посланный воеводою взять его насильно, вторгся въ храмъ съ своею свитой. Сокровище не имѣетъ другой охраны, кромѣ престола Божія, молитвы первосвященника Оніи и кругомъ безоружно стоящаго народа. Но вотъ, откуда ни взялся середи храма на конѣ всадникъ, въ золотыхъ латахъ; онъ повергнулъ Иліодора съ казною и всадилъ въ него переднія копыта коня. За всадникомъ явилось двое сильныхъ, благолѣпныхъ юношей, которые били нещадно низверженнаго. Благородное сознаніе вины замѣтно въ лицѣ падшаго Иліодора; одинъ рабскій страхъ въ лицѣ клеврета, надъ нимъ стоящаго. Дивно летятъ по воздуху бичующіе юноши. Исполнены движенія группы народа, какъ и вездѣ у Рафаэля. Но за чѣмъ же здѣсь Папа Юлій II, несомый носильщиками, въ числѣ которыхъ не льзя не замѣтить портрета славнаго гра-

---

въ Лондонъ, въ галлерею Косвельта, у котораго куплена для Государя Императора Г. Лабенскимъ за 14,000 ф. стерл. (100,000 р. серебромъ).

вера того времени и пріятеля Рафаэлю, Марко Антоніо Раймонди? Какъ объяснить этотъ анахронизмъ? Картина имѣетъ современное политическое отношеніе. Когда Юлій II вступилъ на престолъ, первая молитва его была: «Господи! освободи насъ отъ варваровъ!» Подъ именемъ варваровъ разумѣлъ онъ Французовъ. Эта картина аллегорія на врага его Людовика XII. Другая изображаетъ чудесное изгнаніе Аттилы, бывшее при Папѣ Львѣ I и Императорѣ Валентиніанѣ III. Отношеніе также современное; но вмѣсто Юлія находимъ уже портретъ Льва X, что̀ объясняется перемѣною царствованія. Въ свитѣ Папы, въ лицѣ несущаго булаву (mazziere), благодарный ученикъ написалъ портретъ своего наставника, Перуджино. Картина дѣлится на двѣ части. Апостолы, летящіе въ небесахъ, воздвигли бурю на войско варваровъ. Справа отъ зрителя, все смятеніе и тревога; слѣва, спокойствіе и сознаніе охраны Божіей осѣняютъ группу Папы съ его свитою.

Въ этихъ картинахъ мы видимъ торжество драматическаго стиля живописи. Идея, внушенная духомъ произведеній Микель-Анжело, достигла, при другихъ средствахъ художника, всей полноты раскрытія. Но какое безконечное различіе между драмою у Микель-Анжело и у Рафаэля! Драма Микель-Анжело въ немъ самомъ; онъ влагаетъ свою внутреннюю тревогу, насильственно, въ каждое изъ своихъ твореній. Отсюда напряженное состояніе всѣхъ его лицъ. Въ Рафаэлѣ же самомъ нѣтъ драмы, а совершенное спокойствіе художника, вполнѣ развившаго всѣ свои силы. У него драма въ дѣйствіи, которое онъ изображаетъ. Заимствуя сравненіе изъ другаго искусства, я сказалъ бы, что такое же отношеніе между Микель-Анжело и Рафаэлемъ, ка-

кое между Шиллеромъ (*) и Гёте, между Байрономъ и Шекспиромъ.

Это величавое спокойствіе художника, разлитое въ цѣломъ на всѣхъ его произведеніяхъ, какое бы дѣйствіе бурное они ни представляли, есть отраженіе его собственной души и въ ней того идеала красоты, который онъ носилъ въ груди своей и сознавалъ въ себѣ спокойно. Это спокойствіе возможно бываетъ только тогда, когда художникъ совершенно раскрылъ всѣ свои силы и достигъ полнаго самообладанія.

Идея живописная въ Рафаэлѣ нашла себѣ родную форму. Мы увидимъ въ слѣдующій разъ, какъ она, въ теченіи послѣднихъ семи лѣтъ его жизни, обниметъ въ его произведеніяхъ міръ новый и древній, и Христіанство и язычество, и въ послѣдней картинѣ соединитъ землю съ небомъ.

(*) Здѣсь, разумѣется, берется въ разсчетъ одно отношеніе субъективной Поэзіи или Живописи къ объективной, а не личности Микель Анжело и Шиллера.

Чтенiе четвертое.

ПОСЛѢДНЕЕ СЕМИЛѢТIЕ ЖИЗНИ ХУДОЖНИКА.

(Рафаэль въ Римѣ при Львѣ x. 1513—1520).

Содержанiе. Характеристика Папы Льва x.—Политическiя картины Рафаэля.— Пожаръ въ Борго: картина изъ народной жизни.— Библiя Рафаэля въ ложахъ Ватикана.—Картоны для ковровъ Ватикана.—Строенiе храма св. Петра. — Сохраненiе памятниковъ древняго ваянiя. — Возстановленiе древняго города Рима.—Картины Рафаэля изъ языческаго мiра.—Фарнезина.—Характеръ этой живописи. — Галатея.—Слiянiе элемента языческаго съ христiанскимъ —Видѣнiе Iезекiиля.—Рисунки для мозаиковъ въ капеллѣ Гиджи.—Портреты современниковъ.—Ученики Рафаэля.—Слова Вазари. — Отношенiя Рафаэля къ художникамъ.— Произведенiя христiанскiя: Несенiе креста.— Св. Цецилiя.—Мадонны: Madonna della Sedia, di San Sisto. — Преображенiе Господне.— Гравюра Iордана.—Содержанiе и значенiе картины.—Причины смерти Рафаэля.—Болѣзнь его и кончина. — Вскрытiе его гроба въ 1833 году.—Связь лекцiй съ современными вопросами о живописи у насъ въ Россiи и объ искусствѣ вообще.

(*Читана 31 Марта.*)

Въ 1513 году, по смерти Юлiя II, вступилъ на Римскiй престолъ, Папа Левъ x. Трудно взвѣсить это лицо на вѣсахъ Исторiи. Кажется, нѣтъ другаго славнаго человѣка, о которомъ мнѣнiя современниковъ расходились бы до такой рѣзкой противоположности , какъ о Папѣ Львѣ. И не мудрено: онъ стоитъ на промежуткѣ двухъ эпохъ; при немъ окончательно совершилось раздѣленiе Западной церкви. Упреки его противниковъ обращены преимущественно на то, что онъ былъ всѣмъ, чѣмъ хотите, кромѣ Папы: тонкiй политикъ и воинъ, довольно отважный, ученый, антикварiй, филологъ, импровизаторъ въ латинскихъ стихахъ, хорошiй музыкантъ,

самый живой и остроумный собесѣдникъ, гастрономъ для другихъ, воздержный впрочемъ для себя, весельчакъ и забавный шутникъ, лихой наѣздникъ, охотникъ до всякой охоты: но не этого требовалось отъ Папы въ то время, когда быть имъ настояла крайняя необходимость. По чертамъ современнаго образованія, онъ гуманистъ въ тіарѣ Римскаго первосвященника; онъ носилъ на себѣ всѣ признаки гуманизма: весь блескъ внѣшняго образованія и все внутреннее безсиліе, лишенное энергіи. Въ исторіи наукъ и искусствъ, Льву X принадлежатъ самыя блестящія страницы. Онъ возстановилъ Римскій Университетъ; онъ собралъ около себя знаменитыхъ ученыхъ своего времени; онъ подвинулъ изученіе языковъ латинскаго, греческаго, восточныхъ, и еврейскаго по преимуществу. Памятны слова̀ его изъ предисловія къ изданію Тацита: »Словесность, послѣ познанія Бога и истинной Вѣры, есть высшій даръ, какимъ угодно было Провидѣнію надѣлить человѣка, на славу ему въ счастіи, на утѣшеніе въ несчастіи: безъ словесности, народы пребывали бы въ грубости и невѣжествѣ.« Но надобно сказать, что при немъ процвѣтала словесность Латинская, а не народная. Аріоста онъ два раза обнялъ, далъ ему привилегію на напечатаніе поэмы, но Аріосту при немъ не было мѣста.

Умноженіе сокровищъ Ватиканскихъ, возстановленіе древняго Рима — его подвиги. Его книжные ловчіе, какъ называлъ ихъ Поліціанъ, отправлялись во всѣ концы міра за рукописями, выпшаривали и выпытывали всякую древность. Особенно славенъ Фаусто Сабео. Папѣ Льву Государи всей Европы присылали сокровища рукописей. Все это онъ облекалъ въ шелкъ,

въ бархатъ, въ золото, и ставилъ на полки Ватиканской библіотеки.

Мы видѣли въ прошедшій разъ, какъ уже вполнѣ созрѣла кисть Рафаэля для того, чтобы обнять собою цѣлый міръ жизни. Семь лѣтъ оставалось ему жить: — неимовѣрны подвиги, совершенные имъ въ это семилѣтіе. Кстати, сидѣлъ на Римскомъ тронѣ покровитель искусствамъ. Папа Левъ открылъ для кисти Рафаэля весь свой дворецъ, онъ вручилъ ему храмъ Св. Петра, онъ ввѣрилъ ему древній Римъ съ его сокровищами; но, для славы своего царствованія, онъ не пощадилъ силъ великаго художника, который преждевременно изнемогъ отъ тяжкой задачи.

Первые плоды, только что разцвѣтшей вполнѣ кисти Рафаэля, Папа употребилъ для своихъ политическихъ цѣлей. Въ послѣдній разъ мы видѣли эстампъ картины: Изгнаніе Аттилы изъ Рима, гдѣ драматическій стиль живописи Рафаэлевой раскрылся во всемъ своемъ блескѣ. Картина имѣетъ политическое примѣненіе къ изгнанію Французовъ изъ Италіи въ 1513 году, которое совершено было Львомъ x, съ помощію Швейцарцевъ. Въ Львѣ i изображенъ портретъ Льва x. Аттила намекаетъ на Людовика xii, напоминая слова молитвы Юліевой.

Вотъ еще картина, изображающая освобожденіе Св. Петра Апостола изъ темницы. Въ живописномъ отношеніи она замѣчательна сліяніемъ трехъ свѣтовъ: свѣта Ангела, озаряющаго темницу и далѣе уводящаго Св. Петра, свѣта луны и свѣта отъ факела, которой въ рукахъ держитъ сторожъ. Но отъ чего же стража одѣта въ платье, современное Рафаэлю? — Отъ того что картина примѣнена также къ современному событію: Папа Левъ x,

еще будучи кардиналомъ при Юліи II, послѣ Равеннской битвы, попался въ плѣнъ къ Французамъ: освобожденіе его приписали чуду. Въ тотъ же самый день ровно черезъ годъ, онъ увѣнчанъ былъ Папской тіарою.

Расписываются далѣе залы Ватикана. Рафаэль рисуетъ картоны: ученики исполняютъ по нимъ. Тамъ Левъ III, въ присутствіи Карла Великаго, на алтарѣ присягаетъ въ томъ, что несправедливы направленныя на него обвиненія племянниковъ его предмѣстника, Адріана I: сонмъ Епископовъ негодуетъ на такія требованія свѣтской власти. Тамъ Левъ IV, въ Остійской гавани, торжествуетъ побѣду надъ Сарацинами: воины приводятъ къ нему связанныхъ узниковъ. Здѣсь, насупротивъ, тотъ же Папа вѣнчаетъ Карла Великаго, при соборѣ Епископовъ. Львы III и IV — портреты Папы Льва X; Карлъ Великій—Францискъ I; Епископы и другія окружающія лица—все современники; коронованіе—намекъ на Болонскій Конкордатъ въ 1516 г. Всѣ дѣйствія примѣнены къ событіямъ; во всѣхъ выражаются притязанія духовной власти. Но картины холодны; геніальная кисть стѣснена политическими отношеніями.

Не такова картина, извѣстная подъ именемъ Пожара въ предмѣстіи (Incendio del Borgo). При Папѣ Львѣ IV (847), во время ночной бури, вспыхнулъ пожаръ въ народномъ предмѣстіи (Borgo), окружающемъ дворецъ Ватикана. Преданіе говоритъ, что Папа молитвою и крестнымъ знаменіемъ прекратилъ огонь. Драма народныхъ бѣдствій одушевила кисть художника. Вездѣ, и на другихъ картинахъ, прекрасны у Рафаэля народныя группы: видно, съ какою любовію изучалъ онъ эти лица на площадяхъ своего Рима; видно, какъ черты ихъ врѣзывались въ его воображеніи. Но здѣсь они проникнуты

особеннымъ чувствомъ. Чудныя Римлянки, съ ихъ Римскими профилями, перенесены художникомъ на картину. Буря взвѣваетъ волосы и одежды женъ, дѣвъ и дѣтей. Сколько живаго чувства въ этихъ положеніяхъ! Тутъ нагая дѣвочка прикрываетъ руками грудь свою, исполняя материнскій урокъ дѣвической стыдливости. Здѣсь мать, сама до половины въ пламени, подаетъ младенца своего, и молитъ объ его спасеніи. Сынъ несетъ на плечахъ безногаго, престарѣлаго отца: живой урокъ любви сыновней для отрока, который съ умиленіемъ смотритъ на отца и дѣда. Все это черты человѣческія, прекрасныя изліянія чувствительной и нѣжной души Рафаэля. Въ этой картинѣ онъ спорилъ съ Микель-Анжело въ рисованіи обнаженныхъ тѣлъ: нагота подъ его кистію мягка, и не имѣетъ ничего крутаго, черстваго, какъ у Микель-Анжело: здѣсь все величаво и нѣжно, стройно и прелестно.

Залы Ватикана продолжали расписываться во все царствованіе Льва x. Однимъ изъ послѣднихъ рисунковъ Рафаэля была знаменитая битва Константина Великаго съ Максенціемъ при мостѣ Мольвіо. Ее исполнилъ Джуліо Романо съ другими учениками. Это высшее произведеніе между изображеніями древнихъ битвъ. Съ нею развѣ поспоритъ только славная Помпейская мозаика — битва Дарія съ Александромъ Македонскимъ.

Изъ залъ Ватикана перейдемъ на великолѣпный дворъ его, извѣстный подъ именемъ двора Св. Дамаса. Здѣсь Рафаэль, легкимъ и свободнымъ циркулемъ зодчаго, вывелъ три яруса галлерей, называемыхъ Ложами, и расписалъ потолки ихъ фресками изъ священной исторіи. Вотъ то, что̀ называютъ библіей Рафаэля. Пятьдесятъ два рисунка изготовлено было имъ; исполнены же они его учениками, за исключеніемъ первой и вто-

рой арки, гдѣ работалъ самъ учитель. Здѣсь видимъ, какъ Творецъ отдѣляетъ свѣтъ отъ тьмы, какъ ставитъ луну и солнце, какъ перстомъ Своимъ проводитъ по землѣ волнистую линію океана, какъ Премудрый Хозяинъ готовитъ для будущаго гостя земли все обиліе животныхъ. А тамъ слѣдуетъ скорбная сладость грѣха человѣческаго, а тамъ плачетъ изгнаніе, а тамъ строится ковчегъ, а тамъ потопъ, а тамъ событія исторіи патріарховъ: Авраамъ, принимающій у себя Бога, въ лицѣ трехъ прекрасныхъ юношей; слѣпой Исаакъ, недоумѣвающій о томъ, кому изъ сыновей отдалъ благословеніе.... Такъ развиваются передъ вами всѣ событія Ветхаго Завѣта. Здѣсь, въ этихъ изображеніяхъ, сказалась вся дѣтская простота души Рафаэлевой, и вотъ почему они такъ трогаютъ дѣтей, такъ близки и понятны дѣтскому сердцу. Не льзя не замѣтить здѣсь вездѣ чудной волнистой линіи, которая обводитъ всѣ образы, этой волнистой линіи, которой тайну зналъ одинъ Рафаэль, которой мягкость выражала мягкость души его, которой красивые изгибы постигалъ только онъ, которую понимаютъ всѣ славные художники, угадывая по ней въ его рисункахъ съ перваго раза, что̀ можетъ принадлежать Рафаэлю.

Но вотъ еще Папѣ Льву x нужны тканые ковры для капеллы Сикстовой. По обычаю древнихъ церквей, на нижней части стѣнъ храма, гдѣ Богослуженіе совершалъ Епископъ, вывѣшивались ковры съ изображеніями дѣяній Апостольскихъ.

Вазари говоритъ, что Рафаэль для этой цѣли сдѣлалъ, въ настоящую форму и величину, всѣ своею рукою, картоны раскрашенные, которые были отправлены во Фландрію (въ городъ Аррасъ) для тканья и, по окон-

чаніи ковровъ, прибыли въ Римъ (*). Чудесное дѣйствіе, произведенное тогда этими коврами на современниковъ, описано также у Вазари. Гамптонкуртскій дворецъ близь Лондона хранитъ за стекломъ семь картоновъ, которые составлены изъ разрѣзанныхъ полосъ, служившихъ для тканья. Они до сихъ поръ считаются оригинальными. Рубенсъ отыскалъ ихъ на ткацкихъ фабрикахъ и купилъ для Короля Карла I. Странно предполагать, чтобы Папа Левъ X, столько цѣнившій искусство и произведенія Рафаэлевы, оставилъ его картоны на фабрикахъ Арраса. Еще Катрѣмеръ подвергалъ сомнѣнію возможность такого дѣйствія, и полагалъ, что ковры пріѣхали при Папѣ Адріанѣ VI. Извѣстное его равнодушіе къ искусству объясняло такое пренебреженіе. Но съ тѣхъ поръ, по новымъ изслѣдованіямъ, положительно стало извѣстно, что первые ковры выставлены были еще при Львѣ X.

Картоны, украшающіе мою лекцію, принадлежатъ А. Д. Лухманову. Его обязательная услужливость открыла ихъ сегодня для моихъ слушателей. Эти картоны отвезены будутъ въ Англію (**). По преданіямъ устнымъ, въ царствованіе Петра Великаго пріобрѣлъ ихъ изъ Рима Графъ Ягушинскій (***), и въ родѣ его

(*) Perchè Raffaello fece in propria forma e grandezza tutti di sua mano i cartoni coloriti, i quali furono mandati in Fiandra a tessersi, e finiti i panni vennero a Roma.

(**) А. Д. Лухмановъ, бывшій на моей третьей лекціи, предложилъ мнѣ выставить на четвертой эти картоны, до отвоза ихъ въ Англію. Сожалѣю, что это не случилось на первыхъ двухъ, когда еще Ѳ. И. Іорданъ былъ въ Москвѣ и посѣщалъ мои лекціи.

(***) Нѣкоторые подвергли сомнѣнію это устное преданіе, доказывая, что Ягушинскій въ Римѣ не былъ, и выставили другое преданіе, что онъ пріобрѣлъ эти живописныя модели изъ Стокгольма. Прав-

они оставались до 1815 года, когда Д. А. Лухмановъ купилъ ихъ у Графини Ягушинской. Съ тѣхъ поръ они не покидали Москвы. Мы помнимъ, какъ славный живописецъ, старецъ Тончи, питомецъ эпохи возрожденія, когда кисть Рафаэля была вновь оцѣнена, любовался этими картонами, просиживалъ передъ ними часы и переносился мыслями въ залы Ватикана. Только мастера́ живописной техники могутъ рѣшить, дѣйствительно ли принадлежатъ эти картоны кисти Рафаэля, или только копіи съ его произведеній; но есть много историческихъ данныхъ въ пользу перваго предположенія. (*) Чѣмъ бы они ни были, для насъ

да, что въ біографіи Ягушинскаго не сказано, чтобы онъ былъ въ Римѣ, но не сказано также, чтобы онъ былъ въ Стокгольмѣ. Мы знаемъ, что изъ Вѣны онъ имѣлъ художественныя сношенія съ Саввою Рагузинскимъ, бывшимъ тогда въ Римѣ. Ягушинскій былъ въ Копенгагенѣ, но въ такое время, когда сношенія наши съ Швеціею были самыя враждебныя. Да и все время царствованія Петра едва ли благопріятствовало такимъ дружелюбнымъ сношеніямъ. Кромѣ того, не льзя не замѣтить, что Стокгольмъ вовсе не существуетъ въ исторіи живописи.

(*) Рафаэлевскіе картоны, принадлежащіе А. Д. Лухманову, писаны на незагрунтованной, сквозной холстинѣ, соковою растительною краской, какъ думаютъ, разведенной вѣроятно на клею, но какъ-то необыкновенно искусно, ибо клеевая живопись отстала бы отъ холста. Много пострадали они отъ сырости и мокроты. Ландшафты на нихъ выцвѣли по большей части. Полосы влаги и пятна обезобразили фигуры на многихъ картинахъ.

Предположено было, что эти живописныя холстины копіи съ ковровъ Ватиканскихъ, списанныя въ половинѣ XVII вѣка. Но предполагавшіе не знали, что ковры Ватикана подверглись похищенію солдатъ Карла V въ 1527 году и что въ это самое время уничтожена была половина ковра, изображающаго Ослѣпленіе волхва. Были похищены ковры и во второй разъ, во время Римской революціи 1798 года; по подробности сего послѣдняго похищенія всѣ извѣстны—и тогда пошелъ на выжигу коверъ, представляющій Сошествіе Спасителя въ лимбъ къ Св. Отцамъ.

важно ихъ содержаніе. Его составляютъ событія изъ жизни Спасителя по его воскресеніи и дѣянія Апостольскія. На первомъ изображена Чудесная ловля рыбы. Св. Петръ Апостолъ, препоясанный эпендутомъ, умиленно припадаетъ къ божественнымъ колѣнамъ Спасителя, сидящаго въ лодкѣ, и говоритъ: »Изыди отъ мене,

---

Если это копіи съ Ватиканскихъ ковровъ, то онѣ не могли быть сдѣланы послѣ 1527 года. Кромѣ того, такому предположенію въ техническомъ отношеніи противится рисунокъ тканыхъ ковровъ, который, по замѣчанію Пассавана, въ самомъ лучшемъ состояніи ковровъ, не представлялъ возможности сдѣлать съ него порядочную копію. Матеріалъ картинъ, сквозная холстина, на которой при копированіи никакое исправленіе кажется невозможнымъ, въ самой труднѣйшей части, въ карнаціяхъ тѣла, противорѣчитъ также подобной гипотезѣ.

Предположено было, что это копіи съ картоновъ Гамптонкуртскихъ, на основаніи одинакаго числа семи и тѣхъ и другихъ сюжетовъ. Но противъ этого предположенія говоритъ отсутствіе двухъ фигуръ и измѣненіе въ нѣкоторыхъ позахъ на холстинѣ: Смерть Ананіи, а еще болѣе прибавка цѣлаго бока камеевидной живописью съ изображеніемъ статуи въ нишѣ и цоколя подъ нею съ двумя миѳологическими фигурами, на холстинѣ: Ослѣпленіе волхва, чего на Гамптонкуртскомъ картонѣ нѣтъ, какъ доказано справкою, сдѣланною на мѣстѣ. Произвести же копію на незагрунтованной холстинѣ съ картоновъ, которые были разрѣзаны на полосы и искажены, кажется дѣломъ, едва ли вѣроятнымъ.

Я изъявилъ предположеніе, что это могли быть двойные картоны, которые служили моделями для тканыхъ ковровъ и представляли изображеніе тканой живописи. Такъ какъ Гамптонкуртскіе картоны были разрѣзаны на узкія полосы, которыя находились буквально подъ руками работниковъ ткачей, то для того, чтобы возможно было художникамъ, приставленнымъ отъ самаго Рафаэля, Бернардо фонъ Орлаю, Михаилу Коксію и другимъ ученикамъ его, слѣдить за работою въ цѣломъ и достигнуть того дѣйствія, коего достигли эти ковры, необходимы были другіе картоны, которые висѣли бы передъ ткачами во время работы, какъ это дѣлается и теперь. Эти картоны должны были пріѣхать въ Римъ вмѣстѣ съ коврами, чтобы служить повѣркою исполненію и моделями для новыхъ ковровъ, которые,

яко мужъ грѣшенъ есмь, Господи.» Апостолъ Андрей изъявляетъ благоговѣйное изумленіе. Іаковъ и Іоаннъ съ усиліями вытаскиваютъ мрежу: отецъ ихъ, Зеведей, правитъ рулемъ. Журавли по берегу оживляютъ озеро. Содержаніе втораго картона: троекратное изреченіе Спасителя Апостолу Петру: «паси овцы моя», въ награду

уже въ самой Италіи, были заказаны Папою для Лоретто и для Курфирста Саксонскаго. Ихъ, по незагрунтованной холстинѣ, не иначе можно было писать какъ самому великому мастеру, такъ сказать импровизируя кистію. Такъ объясниться можетъ выраженіе Вазари: tutti di sua mano. Гамптонкуртскіе же картоны носятъ слѣды руки учениковъ Рафаэля: Джуліо Романо и Франческо Пенни.

Что касается до числа семи, то должно замѣтить, что тѣже самые семь ковровъ, иногда только за исключеніемъ смерти Ананіи (исключеніемъ, объясняемымъ политическими отношеніями Римской церкви), повторяются съ самыхъ древнихъ временъ во многихъ городахъ Римско-Католической Европы. Ясно, что это были первые ковры, картоны для которыхъ несомнѣнно всѣ были сочинены и, по свидѣтельству Вазари, написаны Рафаэлемъ. Въ самомъ дѣлѣ, сличая композицію другихъ ковровъ съ этими семью, мы дѣйствительно убѣждаемся въ томъ, что только эти семь могли быть вполнѣ произведеніями Рафаэля. Для прочихъ же онъ могъ дать мысли, первые эскизы, послѣ измѣненные или развитые учениками, но не болѣе.

Прибавка камеевидной живописи, чуднаго, превосходнаго исполненія, къ картону: Ослѣпленіе волхва, объясняется тѣмъ, что надобно было ткачамъ дать модель тканой камеевидной живописи, которою были окружены всѣ ковры. Эти фризы изображали, по большей части, дѣянія Папы Льва x.

Есть ли между произведеніями Рафаэля и учениковъ его примѣры картинъ, писанныхъ по незагрунтованой холстинѣ? Есть. Къ числу самыхъ первыхъ произведеній Рафаэля относится церковная хоругвь, въ Читта́ ди Кастелло, съ изображеніемъ на одной сторонѣ Пресвятой Троицы, а на другой созданія Евы. Картина писана на незагрунтованной тонкой холстинѣ, клеевою краскою. Буква R несомнѣнно свидѣтельствуетъ о кисти Рафаэля. Вышина картины 5 футовъ, ширина 3. — Къ годамъ 1500-1504 относится другое произведеніе Рафаэля, изображающее

за то, что онъ троекратнымъ изъявленіемъ любви къ Учителю очистилъ троекратное свое отреченіе. Обратите вниманіе на превосходный ликъ Спасителя. Риза его, покрытая звѣздами, указываетъ на загробное его бытіе. Разнообразны лики Апостоловъ. Ѳома невѣрный означенъ одними волосами позади всѣхъ. Далѣе слѣду-

---

Поклоненіе Волхвовъ. Оно находится въ Берлинскомъ музеумѣ и много пострадало отъ сырости. Писано также по незагрунтованной холстинѣ, и замѣтно, какъ Рафаэль вострою кистію обводилъ очеркъ картины чернилами. — Въ жизни Перино дель Вага, одного изъ лучшихъ и дѣятельнѣйшихъ учениковъ Рафаэля, разсказывается, какъ онъ, для своего друга и хозяина, приходскаго священника церкви Св. Лаврентія во Флоренціи, Рафаэлло ди Сандро, у котораго гостилъ многія недѣли и который не желалъ за то денегъ, а только куска бумаги его руки, «взялъ около четырехъ браччіо толстой холстины, и прибивъ ее къ стѣнѣ, находившейся между двумя выходами его залы, написалъ въ одни сутки цѣлую исторію, бронзовымъ рельефомъ: на этой холстинѣ, которая служила вмѣсто шпалеры, онъ представилъ исторію перехода Моисея черезъ Чермное море, и Фараона, какъ тонетъ онъ въ волнахъ съ своими конями и колесницами. Здѣсь Перино изобразилъ положенія фигуръ прекрасныя: кто плыветъ вооруженный, а кто нагой; тѣ хватаются за шеи лошадей; бороды и волосы у нихъ мокрые; плаваютъ и кричатъ, боясь смерти и ища всѣми силами спасенія. Съ другой стороны моря, Моисей, Ааронъ и другіе Евреи, мущины и женщины, благодарятъ Бога; тутъ же видно большое количество сосудовъ, которые они вынесли изъ Египта, съ прелестнѣйшими украшеніями и разныхъ формъ, а женщины представлены съ головными уборами весьма разнообразными. Окончивъ эту холстину, Перино оставилъ ее въ знакъ любви господину Рафаэлло, которому она была такъ пріятна, какъ будто бы дали ему пріоратъ Св. Лаврентія: эта холстина была послѣ въ великой цѣнѣ; ее много хвалили, и по смерти Г. Рафаэлло, она вмѣстѣ съ другими его вещами досталась Доменико ди Сандро, его брату.» Перино дель Вага въ 1527 году былъ въ Римѣ, когда ковры были похищены солдатами Карла V. Онъ самъ попался въ плѣнъ и для солдатъ Испанскихъ написалъ нѣсколько холстинъ гуашью и произвелъ нѣсколько другихъ фантазій.

ютъ картоны, изображающіе собственно дѣянія Апостольскія. Тамъ, въ притворѣ храма Соломонова, у воротъ называемыхъ Красными, Апостолы, Петръ и Іоаннъ, подаютъ изцѣленіе хромому. Евангелистъ Іоаннъ исполненъ любви. Петръ, всѣмъ ликомъ своимъ, выра-

---

Перино дель Вага извѣстенъ былъ быстротою своей работы. Онъ, въ этомъ отношеніи, состязался съ лучшими Флорентинскими художниками. Славился особенно удивительною живостью красокъ въ изображеніи тѣлесности. Онъ живописалъ штандарты, знамена для замковъ, хоругви для церквей.

Изъ подробностей жизни этого художника мы видимъ много такого, что̀ относится къ истолкованію предмета, насъ занимающаго. Приведемъ еще другія такія же подробности. Надобно было въ Сикстовой капеллѣ, подъ изображеніемъ Страшнаго Суда, которое докончилъ Микель-Анжело, навѣсить шпалеру, тканую изъ шелка и золота, на подобіе ковровъ, украшающихъ капеллу. Папа приказалъ послать во Фландрію на тканье—и, съ согласія Микель-Анжело, Перино началъ холстину живописную, въ такую точно величину, гдѣ представилъ женщинъ, дѣтей и фигуры, держащія фестоны, весьма живыя, съ странными фантазіями. Она осталась недоконченною въ залахъ Бельведера послѣ его смерти.—Перино же началъ нѣсколько холстинъ для того, чтобы по нимъ выткать ковры Арраскіе для князя Доріа.—Ясно отсюда, что холстинныя модели употребляемы были для тканья ковровъ.

Въ жизни Джуліо Романо Вазари разсказываетъ слѣдующее: »Между многими рѣдкими предметами, какіе имѣлъ Джуліо Романо у себя въ домѣ, находился писанный на весьма тонкомъ полотнѣ (tela di rensa) портретъ Алберта Дюрера, въ натуральную величину, его собственной руки: онъ послалъ его, какъ сказано у меня въ другомъ мѣстѣ, въ подарокъ Рафаэлю Урбинскому. Этотъ портретъ былъ вещь рѣдкая, ибо раскрашенъ онъ былъ гуашью со многимъ стараніемъ и сдѣланъ акварелью. Албертъ Дюреръ окончилъ его безъ употребленія бѣлилъ, а на мѣсто ихъ воспользовался бѣлымъ цвѣтомъ самаго полотна, изъ нитокъ котораго, самыхъ тонкихъ, онъ такъ хорошо поддѣлалъ волосы бороды, что, казалось, не льзя было вообразить этого, не только что сдѣлать; на свѣтѣ же портретъ сквозилъ со всѣхъ сторонъ. Джуліо считалъ его драгоцѣнностью и показывалъ мнѣ его самъ, какъ нѣкое чудо, когда я, еще при жизни его, по моимъ нуждамъ пріѣз-

жаетъ слова̀, приведенныя Апостоломъ Лукою: «золота и серебра нѣтъ у меня, но что̀ имѣю, тебѣ даю: во имя Іисуса Христа Назорея встань и ходи.» И вотъ другой калѣка, въ такой же одеждѣ, тянется къ Апостолу, чтобы получить благодать изцѣленія. Кругомъ густыя толпы народа, и тотъ, кто бывалъ въ Римѣ, узнаетъ здѣсь много прекрасныхъ Римскихъ лицъ, съ живою особенностью жаркаго южнаго колорита, и пойметъ народность созданія.

Далѣе, передъ соборомъ Апостоловъ, Ананія, утаившій цѣну проданнаго села, пораженъ громомъ словъ Петровыхъ; въ ужасѣ отбѣгаютъ юноши; Сапфира, жена его, безпечно идетъ, считая деньги, и не зная что ждетъ ее та же участь; съ другой стороны, Апостолы раздаютъ деньги бѣднымъ. — А тамъ Апостолъ Павелъ, въ присутствіи Проконсула Сергія, ослѣпляетъ Эллиму (волшебника), который противился его проповѣди; волхвъ пораженъ внезапной слѣпотою; онъ ощупываетъ потьмы; всѣ со страхомъ смотрятъ на это зрѣлище, и Проконсулъ, какъ говоритъ надпись, обращается къ Христіанству. — Павелъ и Варнава изцѣлили хромаго,

---

жалъ въ Мантую.» — Въ жизни Рафаэля Вазари говоритъ, что Албертъ Дюреръ, въ знакъ своего уваженія, послалъ Рафаэлю «свой головной портретъ, исполненный гуашью на полотнѣ (tela di bisso) (*), который съ обѣихъ сторонъ показывалъ одинаково сквозившій свѣтъ, а раскрашенъ былъ, безъ бѣлилъ, акварелью, свѣтлыя же мѣста художникъ выдѣлалъ изъ нитокъ самого полотна: вещь эта показалась чудесною Рафаэлю, почему онъ и отправилъ къ Алберту много рисунковъ руки своей.» Эти сношенія происходили около того времени, какъ заказаны были ковры. Мы видимъ изъ этихъ подробностей, какъ трудно было написать что нибудь значительное на сквозной холстинѣ.

(*) Tela di rensa и tela di bisso есть какое-то необыкновенно тонкое, драгоцѣнное полотно, тканое изъ матеріала, теперь неизвѣстнаго.

который всталъ и благодаритъ Апостоловъ; народъ принимаетъ ихъ за Юпитера и Меркурія и собирается приносить имъ языческія жертвы; Апостолы въ ужасѣ отвергаютъ ихъ.—Апостолъ Павелъ проповѣдуетъ слово Божіе въ Ареопагѣ передъ Эпикурейцами и Стоиками: они съ сомнѣніемъ внимаютъ его проповѣди; эта проповѣдь совершается передъ храмомъ того невѣдомаго Бога, котораго возвѣщаетъ имъ Апостолъ. А тутъ по ступенямъ всходятъ Діонисій Ареопагитъ и жена его, Дамарь, и благоговѣйно стремятся къ слову, которое течетъ далеко изъ устъ Павловыхъ.

Всѣ эти картоны представляютъ самый высокій, священный, драматическій стиль живописи, до какого только могла достигнуть кисть Рафаэля на высшей степени его развитія. Ихъ долженъ пристально изучать тотъ художникъ, который хочетъ проникнуть въ глубину величайшихъ созданій Рафаэля. (*)

Перейдемъ къ дѣятельности Рафаэля въ другомъ родѣ. Я уже сказалъ, какъ Левъ x со всѣхъ сторонъ собиралъ рукописи, какъ разъѣзжали за ними по всей Европѣ его книжные ловчіе, и какъ наполнялась ими Ватиканская библіотека. Но передъ глазами Льва находилась самая величайшая и славнѣйшая древность: это древній городъ Римъ, который таился подъ новымъ,

(*) Не могу не прибавить, что этотъ высокій священный драматическій стиль особенно приходится къ потребностямъ нашей народной живописи. Московскіе жители всѣхъ сословій, стекаясь ежедневно въ числѣ трехъ тысячь и болѣе, въ университетскую залу за тѣмъ, чтобы любоваться Рафаэлевскими картонами, изъявили большое сочувствіе къ этому роду живописи. Какъ бы желательно было, чтобы наши художники изучили его и черезъ эти созданія Рафаэля тѣснѣе связали Русскую живопись съ Итальянскою въ самомъ превосходномъ ея образцѣ.

съ памятниками своего искусства: вся эта древность видимо уничтожалась; время брало свое. Теперь явился художникъ, чтобы избавить ее отъ истребленія.

По смерти Браманте, Левъ x поручилъ Рафаэлю строеніе храма Св. Петра (1514). (*) Для того, чтобы достойно Рима украсить это зданіе, необходимо было, чтобы вся древность выдала свои мраморныя сокровища. На слѣдующій же годъ, особымъ указомъ Папы, повелѣно было всѣ мраморы, древніе камни и надписи, какіе только найдены будутъ въ Римѣ или около Рима на разстояніи десяти миль въ окружности, немедленно, въ теченіи трехъ дней, подъ опасеніемъ штрафа, доставлять Рафаэлю, какъ главному смотрителю за этими предметами.

И въ самомъ дѣлѣ, кому же, если не художнику, какимъ былъ Рафаэль, можно было разгадывать красоту древнихъ произведеній? Новое искусство въ его лицѣ созрѣло до того, чтобы постигнуть древнее. Конечно, и прежде извѣстны уже были многія древнія статуи; но красоту ихъ оцѣнить могли только великіе художники. При Рафаэлѣ и при М.-Анжело собственно открыты были Лаокоонъ, Аполлонъ Бельведерскій, Торсо; Микель-Анжело, съ изумленіемъ, изучалъ этотъ обрубокъ Геркулесовой статуи. Со времени указа, Рафаэлю безпрерывно приносили вновь открытыя изваянія, и вотъ наполнился Ватиканъ воскресшими произведеніями древности, и все это мраморное населеніе было плодомъ неутомимой дѣятельности Рафаэля, его товарищей и послѣдователей.

(*) Слова Рафаэля изъ письма къ его дядѣ: »qual locho é piu degno al mondo che Roma, qual impresa é piu degna di Santo Petro, ch' é il primo tempio del Mondo?»

Но надобно было избавить самый городъ отъ того истребленія, которое ему угрожало. Для этой цѣли, Рафаэль представилъ Папѣ записку о состояніи древняго города Рима и о средствахъ къ его возстановленію. Здѣсь съ благоговѣніемъ говоритъ онъ объ искусствѣ древнихъ предковъ и отдаетъ имъ въ зодчествѣ рѣшительное преимущество передъ современниками. Грустно ему было то, что̀ происходило съ роднымъ городомъ; какъ рвали и терзали его на части; какъ отъ славнаго Рима оставался только одинъ скелетъ. Здѣсь порицаетъ онъ предшественниковъ Льва x, которые разоряли древніе храмы, арки, статуи, подкапывались подъ основанія древнихъ зданій, чтобы только добыть пуццоланы, изводили на известь мраморъ древнихъ статуй. Известка на новомъ Римѣ прахъ отъ сокровищъ древняго! Въ теченіи послѣднихъ 11-ти лѣтъ, сколько зданій погибло на глазахъ самого Рафаэля!

Но вотъ онъ уже готовъ, съ согласія Папы, положить конецъ этому истребленію. Въ послѣдніе годы жизни своей, Рафаэль особенно трудился надъ составленіемъ плана, по которому хотѣлъ возстановить древній городъ, и для этой цѣли, самъ отправлялся по всѣмъ концамъ его. Ему помогали друзья-филологи, и Балтасаръ Кастильоне, и Марко Фабіо Кальво переводомъ Витрувія. Весь Римъ въ этомъ планѣ раздѣленъ былъ на части—и одна часть была уже на планѣ возстановлена. Замѣчательно примѣненіе магнитной стрѣлки къ измѣренію зданій и къ начертанію плана города. Такъ Рафаэлю принадлежитъ начало этого великаго дѣла, безъ котораго путешественники не могли бы имѣть понятія объ чудесахъ древняго Римскаго Зодчества. Любовь Рафаэля къ древностямъ устремляла его вниманіе и на

другія мѣста: онъ посылалъ рисовальщиковъ во всѣ концы Италіи и Греціи, чтобы снимать рисунки съ древнихъ памятниковъ. Съ этими изысканіями соединялось строеніе храма Св. Петра, для котораго Рафаэль изготовилъ новый планъ по Латинскому кресту. Его собственный домъ, строенный по его же плану самимъ Браманте, находился напротивъ храма. Рафаэль своею архитектурою украсилъ многіе дворцы Рима. Его зодчество легко, стройно, граціозно. Онъ ввелъ въ него свою живописную стихію. Іоническій орденъ былъ его любимымъ.

Изученіе языческой древности необходимо должно было отозваться и въ самой живописи Рафаэля. Въ числѣ произведеній этого періода, немаловажную часть занимаютъ такія, сюжеты для которыхъ онъ заимствовалъ изъ древней миѳологіи. Кромѣ его собственной любви къ древнему міру, его склоняли къ тому полуязычники новаго Рима, окружавшіе Льва x. Къ числу такихъ принадлежали Кардиналъ Биббіена, предпочитавшій древнія статуи всѣмъ картинамъ Джіотто, и Агостино Гиджи, богатый купецъ, другъ многихъ ученыхъ и художниковъ, двигатель древнихъ изданій, учредитель пировъ въ своемъ великолѣпномъ домѣ, который расписывали ему лучшіе современные живописцы. Приглашая художниковъ брать предметы изъ языческой древности, онъ склонялъ и ихъ самихъ къ чувственной жизни древняго міра.

Для его Фарнезины Рафаэль написалъ Галатею своею рукою. Ученики же его изобразили здѣсь всю исторію Амура и Психеи по его картонамъ. Главныя картины этой исторіи должны были подражать навѣшаннымъ живописнымъ коврамъ. Самъ Рафаэль написалъ здѣсь своею кистью только одну Грацію спи-

ною (*). Сюда же принадлежатъ рисунки для миѳологическихъ фресковъ въ бани Кардинала Биббіены, повторенныхъ послѣ Джуліемъ Романо въ виллѣ холма Палатинскаго, и фрески въ собственной виллѣ Рафаэля, гдѣ представилъ онъ свадьбу Александра съ Роксаною. Фантастическая живопись, открытая въ термахъ Титовыхъ, дала поводъ къ изобрѣтенію этихъ прелестныхъ гроттесковъ, (**) которыми Рафаэль украсилъ ложи Ватикана: съ тѣхъ поръ они служатъ лучшимъ живописнымъ украшеніемъ въ архитектурѣ.

Изучая произведенія Рафаэля, заимствованныя имъ изъ миѳологической древности, не льзя не остановить вниманія на томъ способѣ, какимъ онъ понималъ эту древность. А понять этотъ способъ намъ поможетъ сравненіе его съ Микель-Анжело въ этомъ отношеніи. Микель-Анжело вносилъ свою страсть въ древнее ваяніе. Его статуя не есть древняя статуя.

(*) Произведенія языческой живописи Рафаэль для исполненія поручалъ большею частію ученикамъ своимъ. Вазари порицаетъ его по этому случаю, указывая для примѣра особенно на работы во дворцѣ Гиджи. Онъ говоритъ: «Какъ бы хорошо ни были нарисованы картоны, никогда не льзя имъ подражать точь въ точь, какъ дѣлаетъ рука самого мастера. Кто хочетъ сохранить имя и дѣло, тотъ работай меньше, но все своею рукою.» Здѣсь виденъ взглядъ одинокаго и самолюбиваго Микель-Анжело, который не хотѣлъ никого допускать къ своей работѣ.—Въ Россіи находится превосходный оригинальный рисунокъ Рафаэля, изображающій торжество Вакха. Онъ прежде принадлежалъ Рейнольду, а теперь принадлежитъ Графу С. С. Уварову и украшаетъ его кабинетъ въ селѣ Порѣчьѣ. Объ немъ упоминаетъ Лонгена въ спискѣ оригинальныхъ рисунковъ Рафаэля, который онъ приложилъ къ Италъянскому переводу біографіи, написанной Катръ-Меромъ де Кенси.

(**) Названіе гроттесковъ произошло, какъ извѣстно, отъ того, что Титовы термы назывались гроттами.

Она одушевлена тою страстію, которою жила душа самаго художника, безпрерывно взволнованная. Рафаэль, напротивъ, умѣлъ переносить спокойствіе и веселость древняго ваянія въ новую живопись, и между тѣмъ онъ не нарушалъ ни духа, ни правъ жизни своего искусства. Когда смотришь на его Галатею, приходитъ на мысль такой образъ: представьте себѣ, что ожила древняя статуя, вдругъ покрылся мраморъ тѣлесною краскою, загорѣлись глаза, вспыхнула въ нихъ душа.... Таково живое родство живописи и древняго ваянія у Рафаэля. Онъ отгадалъ, какъ бы искусство древнее выражалось кистію, онъ перевелъ его на свой языкъ. Древній рѣзецъ и новая кисть въ его геніѣ поняли другъ друга.

Въ нѣкоторыя произведенія Рафаэля, христіанскія по мысли, входитъ языческій элементъ, но не насильственно, а такъ какъ взошелъ онъ и въ жизнь всей Италіи. Не безъ умысла, конечно, въ Видѣніи Іезекіиля, Богъ Саваоѳъ, окруженный четырьмя животными, носитъ на себѣ нѣкоторыя черты Юпитера. Но нигдѣ такъ не удалось художнику соединеніе элемента христіанскаго съ языческимъ, при условіи подчиненія втораго первому, какъ въ мозаикахъ капеллы Гиджи, которая находится въ церкви Santa Maria del Popolo, что̀ по лѣвую руку заставы, какъ только въѣзжаете на народную площадь. Здѣсь, по рисункамъ Рафаэля, изображено созданіе свѣтилъ небесныхъ. Въ срединѣ благословляетъ ихъ Самъ Творецъ, окруженный Ангелами. Кругомъ, семь планетъ, по тогдашнимъ астрономическимъ понятіямъ, представлены лицами божествъ языческихъ, давшихъ имъ названія. Лучшія статуи древности предложили формы для этихъ созданій. Но надъ каждымъ языче-

скимъ божествомъ паритъ Ангелъ, такой Ангелъ, какихъ могла живописать только кисть Рафаэля. Въ нихъ олицетворена благость самого Творца и Хранителя міровъ, и особенно дивенъ изъ нихъ тотъ, который, носясь надъ вселенной, какъ бы возвѣщаетъ слово Создателя, написанное внизу: «Да будутъ свѣтила на тверди небесной!»

Портреты славныхъ современниковъ составляютъ эпизоды въ многообразной дѣятельности Рафаэля. Сюда должно отнести и портретъ самого Льва x. Смотря на этотъ портретъ, нельзя не замѣтить извѣстной особенности Папы. Ничто такъ не характеризовало его, какъ его бѣлая, мягкая и пухлая рука, которую любилъ онъ украшать брилліянтовыми перстнями: онъ щеголялъ ею и самъ нерѣдко любовался ея бѣлизною. Она была однимъ изъ признаковъ его гуманизма. Въ этой рукѣ выражалась и мягкость его характера, и недостатокъ той энергіи, какая нужна бы была для того, чтобы крѣпче захватить бразды управленія Церкви въ самую опасную для нея минуту. Кромѣ портрета Льва, сюда принадлежатъ портреты меньшаго его брата, Юліана, Кардинала Биббіены, Іоганны Аррагонской, два портрета Форнарины, и другіе.

Когда обозрѣваешь всю дѣятельность Рафаэля, становится непонятно, какимъ образомъ, въ теченіи семи лѣтъ, которыя оставалось ему жить со времени вступленія на престолъ Льва x, онъ успѣлъ совершить все то, чтò нами уже разсмотрѣно, и еще сверхъ того тѣ великія созданія, изученіемъ которыхъ я заключу эту бесѣду. Чтобы объяснить это, надобно понять его отношенія къ ученикамъ. Онъ былъ окруженъ семьею учениковъ, какъ сыновей покорныхъ его генію. Безъ нихъ онъ не могъ бы совершить всего того, чтò ему

приписывается. Здѣсь первое мѣсто занимаютъ всѣхъ болѣе самостоятельный, настойчивый, и своенравный *Джулiо Романо* (+1546), главный помощникъ Рафаэля во всѣхъ великихъ его дѣлахъ, и *Франческо Пенни*, (+1528), прозванный il Fattore, который былъ превосходенъ при Рафаэлѣ и никуда не годился послѣ его смерти. Рафаэль любилъ обоихъ, какъ сыновей, и имъ въ завѣщанiи отказалъ всю свою художественную собственность. *Гауденцiо Феррари* (+1549) былъ другомъ и товарищемъ его, еще въ мастерской у Перуджино, а потомъ сталъ послушнымъ ученикомъ. *Бенвенуто Гарофало* (+1559) и *Тимотео Вити* (+1523) были лѣтами старше Рафаэля, особенно послѣднiй, однако пошли къ нему въ ученики. *Перино дель Вага* (+1547), одинъ изъ самыхъ дѣятельныхъ послѣ его смерти, отличался живостью тѣлеснаго колорита и скоростью кисти. *Джiованни да Удине* (+1564) мастерски писалъ животныхъ. *Полидоро да Караваджiо* (+1543) живо подражалъ кистiю мраморнымъ барельефамъ. Волшебный генiй Рафаэля создалъ этого художника изъ работниковъ, мѣшавшихъ известку для строенiя ложъ Ватикана. Упомяну еще имена Бартоломео Баньякавалло, Пеллегрино да Модена, Винченцо да Сан-Джеминьяно, Фламандцевъ: Бернардо фанъ Орлая, Михаила Кокси. Можно бы было привести и многихъ другихъ. (*) Но важнѣе уразумѣть отношенiя, какiя связывали учителя съ учениками, а они яснѣютъ изъ словъ современника Вазари, въ бiографiи Рафаэля. Прочтемъ ихъ.

(*) Подробнѣе всего они высчитаны у Катръмера: Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio, переводъ Итальянскiй Лонгены стран. 501.

»Всѣ художники наши, даже самые своенравные и самолюбивые, работая въ товариществѣ съ Рафаэлемъ, жили въ такомъ соединенiи и согласiи, что, при взглядѣ на него, всякое дурное расположенiе духа угасало и всякая низкая и дурная мысль исчезала въ ихъ умѣ. Никогда, ни въ какое другое время, художники не жили такъ ладно между собою, какъ при немъ. А это проистекало отъ того, что всѣхъ побѣждали его любезность и его искусство, и еще болѣе его добрая душа, которая до того была мила и исполнена любви, что, казалось, не одни люди, но и животныя чувствовали къ нему уваженiе. Разсказываютъ, что каждому живописцу, зналъ ли бы онъ его, не зналъ ли, стоило попросить у Рафаэля рисунка, и онъ немедленно покидалъ свою работу, чтобы исполнить его желанiе. Множество художниковъ у него занималось: всѣмъ онъ помогалъ, всѣмъ давалъ совѣты, любя ихъ, не какъ художниковъ, но какъ сыновей своихъ. За то, когда ходилъ ко двору, отъ самаго дома его до Ватикана, провожало его всегда не менѣе пятидесяти живописцевъ, самыхъ лучшихъ, и всѣ они слѣдовали за нимъ, чтобы выразить ему свое уваженiе. Словомъ, жилъ онъ не живописцемъ, а государемъ: могло ты, искусство живописное, назваться тогда совершенно счастливымъ, имѣя у себя художника, который своимъ генiемъ и характеромъ возвышалъ тебя до звѣздъ. Блаженно было ты въ то время, когда твои питомцы, взирая на слѣды такого человѣка, видѣли въ немъ образецъ жизни, видѣли, какъ важно въ художникѣ соединенiе искусства и добродѣтели. Предъ ними, въ лицѣ Рафаэля, склонялось и величiе Юлiя II, и щедрость Льва X. Они приближали его къ себѣ, они расточали ему всѣ средства, и тѣмъ воздали великую

славу себѣ и искусству. Счастливъ былъ тотъ, кто могъ работать при немъ: каждый, кто ни подражалъ ему, съ честію достигъ пристани. Такъ и всѣ, которые будутъ подражать ему въ трудахъ искусства, получатъ славу отъ людей, а подобясь ему въ добротѣ сердца, примутъ награду небесную.

«Могла умереть и вся живопись, когда умеръ Рафаэль. Ослѣпла она, когда закрылись его свѣтлыя очи.»

И въ самомъ дѣлѣ, тѣ же художники, которые такъ славны были при Рафаэлѣ, всѣ за исключеніемъ Джуліо Романо и немногихъ другихъ, по смерти учителя, стали, по большей части, ничтожны! А отъ чего же? Отъ того что не стало души, не стало мысли, чтобы оживлять всѣ эти кисти, которыя были покорны Рафаэлю и которыхъ соединенныя силы объясняютъ возможность того, чтò онъ въ теченіи семи лѣтъ сдѣлалъ.

Говоря объ связи Рафаэля съ его учениками, нельзя не упомянуть здѣсь опять и объ отношеніяхъ его къ другимъ художникамъ, въ самую высшую пору его славы. Когда шестидесятилѣтній Леонардо да Винчи, на закатѣ дней своихъ, пріѣхалъ въ Римъ, Рафаэль не отказалъ ему въ своемъ уваженіи. Не такъ поступилъ М. Анжело. Онъ началъ съ нимъ непріятный споръ, въ слѣдствіе котораго Леонардо долженъ былъ покинуть Римъ, а потомъ и Флоренцію, и умереть внѣ своего отечества. Фра Бартоломео гостилъ у Рафаэля въ Римѣ, и за него доканчивалъ Рафаэль изображеніе Апостоловъ Петра и Павла, когда Бартоломео уѣхалъ во Флоренцію. Не прерывались его дружелюбныя сношенія съ Болонскимъ живописцемъ, Франческо Франчіа: друзья обмѣнивались письмами, рисунками и портретами. Ра-

фаэль послалъ ему и св. Цецилію, писанную для Болоньи. Маркантоніо Раймонди, ученикъ Франческо Франчіа, граверъ, воспитавшійся подъ руководствомъ Рафаэля, одушевлялъ свой рѣзецъ его произведеніями и сохранилъ намъ въ гравюрахъ такія черты его карандаша, которыя навсегда бы безъ него погибли. Альбертъ Дюреръ благоговѣлъ передъ великимъ: онъ подарилъ ему свой портретъ, писанный на сквозномъ полотнѣ, и посылалъ свои гравюры. Рафаэль отвѣчалъ ему также подарками. Дружба ихъ замѣчательна: они понимали другъ друга, какъ должны понимать взаимно себя искусство и природа.

Перейдемъ теперь къ изученію тѣхъ произведеній Рафаэля, которыя были плодомъ христіанскихъ его внушеній и однимъ изъ которыхъ онъ заключилъ свое земное поприще. Здѣсь прежде всего обратимъ вниманіе на картину: Несеніе креста (lo Spasimo di Sicilia). Спаситель изображенъ въ ту минуту, когда изнемогаетъ подъ тяжестію ноши и, обращаясь къ рыдающимъ женамъ, говоритъ: «Дщери Іерусалимскія! не плачьте обо мнѣ.» Согласно преданію о убрусѣ, Св. Вероника снимаетъ покровъ съ Богоматери, чтобы отереть имъ лицо Спасителя. Съ одной стороны плачь женъ; въ ихъ сонмѣ падающая на колѣни Богоматерь. Съ другой холодныя лица палачей провожаютъ Искупителя на Голгоѳу. Симонъ задѣлъ уже понести крестъ его. Замѣчательно событіе, случившееся съ этою картиною. Она была заказана Рафаэлю отъ Палермо и отправлена туда моремъ. Случилась буря: корабль потонулъ съ людьми и товарами, но ящикъ съ картиною прибило волнами моря къ берегу Генуэзскому. Вазари замѣчаетъ, что ярость вѣтровъ и волны моря ощутили ува-

женіе къ красотѣ картины, которая въ Сициліи славится болѣе, чѣмъ гора Этна. Теперь она принадлежитъ Испаніи.

Другая картина изображаетъ Св. Цецилію. Въ Болонской галлереѣ вы удивляетесь произведеніямъ кисти Болонскихъ художниковъ; васъ поражаютъ и Pietà Гвидо Рени, и лучшія картины Доменикино, но все таки возвращаетесь вы, еще съ бо́льшимъ изумленіемъ, къ этой чудной картинѣ! Изобрѣтательница органа представлена въ ту минуту, когда находится подъ вліяніемъ небесной музыки; у ногъ ея разбросаны всѣ земные инструменты; она сама опустила трубки органа и вся устремилась къ пѣнію небеснаго хора Ангеловъ, откуда черпаетъ вдохновеніе, чтобы имъ одушевить свой инструментъ. Торжествомъ покаянія блещетъ при ней Марія Магдалина. Іоаннъ Богословъ и Бл. Августинъ прекрасны, но особенно поразителенъ ликъ Апостола Павла. Удивительно вѣренъ остается себѣ художникъ въ этомъ изображеніи, какъ на картонахъ для ковровъ, гдѣ представилъ онъ чудеса его слова, такъ и здѣсь. Дружескія бесѣды Рафаэля съ славнѣйшимъ богословомъ временъ Юлія II и Льва X, Іаковомъ Садолето, толковавшимъ посланія Апостола Павла, объясняютъ намъ этотъ ликъ. Въ самомъ дѣлѣ, кажется, не льзя было такъ изобразить все величіе этого Апостола, не проникнувъ съ тѣмъ вмѣстѣ до глубины его слова, которое, въ видѣ меча, изображается всегда при немъ и проходитъ «до раздѣленія души и духа, членовъ и мозговъ.»

Относительно живописнаго достоинства, художники замѣчаютъ въ этой картинѣ необыкновенно дивную гармонію красокъ, эту волшебную тайну колорита: а потому славнѣйшіе живописцы отказывались сни-

мать копіи съ Цециліи Рафаэля; въ томъ числѣ и нашъ Брюловъ бросилъ свою кисть передъ нею. Можно предположить, что Рафаэль, озарявшій всѣ созданія свои творческими мыслями, хотѣлъ на этой картинѣ породнить два искусства, съ виду самыя противоположныя, живопись и музыку, которыя въ себѣ породнила Италія, и живописнымъ сочетаніемъ красокъ изобразить музыкальное сочетаніе звуковъ.

Вазари связалъ съ этою картиною анекдотъ о смерти Франческо Франчіа. Рафаэль отправилъ картину къ своему вѣрному другу съ тѣмъ, чтобы онъ хорошенько поставилъ ее надъ престоломъ храма, для котораго она была назначена. Франчіа, вынувъ ее, такъ пораженъ былъ красотою картины, что будто бы отчаялся въ своемъ искусствѣ и вскорѣ умеръ, жертвою чувства завистливой немощи. Изслѣдованія опровергли числами лѣтъ эту клевету, которая не имѣла другаго источника, какъ отвращеніе Микель-Анжело и ученика его къ чистому стилю религіозной школы.

Многія Мадонны принадлежатъ къ этой эпохѣ. Прежде чѣмъ перейти къ самой послѣдней по времени и первой по достоинству, я съ особенною любовью остановлю ваше вниманіе на Мадоннѣ della Sedia, (*) украшающей галлерею Питти. Эта Мадонна сдѣлалась у насъ народною иконою. Ей поклоняется народъ, называя ее Богородицею трехъ радостей. И въ самомъ дѣлѣ, не три ли радости Христіанскія изображены на ней? Первая самъ Спаситель, радость искупленія, вторая радость Богоматерь, какъ орудіе спасенія, а третью выражаетъ своимъ лицемъ Іоаннъ Креститель, какъ выражалъ онъ

(*) Такъ названа по причинѣ стула, на которомъ сидитъ Богоматерь.

ее, по словамъ Евангелиста, еще въ утробѣ матери: «взыграся младенецъ радощами во чревѣ моемъ.»

Въ послѣдній 156-й разъ, Рафаэль принимался за кисть для изображенія Мадонны. Плодомъ этого послѣдняго, почти предсмертнаго вдохновенія, была Мадонна Сикстова (Madonna di san Sisto), вѣнецъ Дрезденской галлереи. Ей Короли Саксонскіе уступили мѣсто своего престола. Я не счелъ за нужное принести сюда эстампъ ея. Лучшій принадлежитъ Мюллеру; но извѣстно, что славный граверъ кончилъ жизнь въ домѣ съумасшедшихъ, жертвою неразрѣшимой задачи передать рѣзцомъ невыразимое. Въ нашемъ Училищѣ есть копія, (*) весьма успѣшно напоминающая подлинникъ.— Передъ этою Мадонною Корреджіо почувствовалъ свое призваніе и воскликнулъ: anche io son pittore! (И я живописецъ!) Она одушевляла и нашего Жуковскаго. Въ ней нашелъ онъ идеалъ своей Поэзіи; въ ней предсталъ ему тотъ *Геній чистой красоты*, который внушалъ ему всѣ его произведенія.

Богоматерь здѣсь не сидитъ, а шествуетъ изъ глубины небесной, наполненной Ангелами, прямо къ тому, кто ее созерцаетъ. Чудная сила перспективы и глубина мысли сочетались здѣсь въ одномъ дѣйствіи: чѣмъ болѣе смотрите, тѣмъ ближе Богоматерь подходитъ къ вамъ, и на рукахъ, «*какъ на престолѣ, смиренно* и *свободно*,» несетъ Она Спасителя человѣкамъ: въ очахъ Ея сіяетъ божественный разумъ цѣломудрія, а въ очахъ Младенца божественный разумъ премудрости. Сложена на землю тіара Папы: Св. Сикстъ является здѣсь не Папою, а благоговѣйнымъ старцемъ - молельщикомъ.

(*) Академика Боссе.

Лучь отъ Мадонны просіялъ необыкновенною красотою на лицѣ великомученицы Варвары, которая улыбается, бесѣдуя съ двумя Ангелами о Чистѣйшей и выражая тѣмъ мысль, что только въ невинности этихъ небесныхъ младенцевъ можно созерцать такое небесное видѣніе.

Находили, что Мадонна Сикстова носитъ нѣкоторыя черты Италіянскія и въ абрисѣ лица и въ колоритѣ; но упрекать ли великаго художника въ томъ, что онъ, созерцая красоту женъ и дѣвъ Римскихъ, самыя чистыя и прекрасныя черты ихъ употреблялъ на то, чтобы въ нихъ олицетворять свою идею Богоматери?

Наконецъ, переходимъ къ послѣднему и величайшему изъ произведеній Рафаэля, къ картинѣ Преображенія Господня. Не могу, прежде всего, не сказать сло́ва благодарности славному граверу нашему, Іордану, за то, что мы можемъ, по его превосходной гравюрѣ, изучать въ подробности великое произведеніе. Хорошимъ пособіемъ для изученія картины въ Москвѣ можетъ служить и эскизъ ея, находящійся въ галлереѣ Ев. Дм. Тюрина, обильной прекрасными произведеніями: эскизъ сдѣланъ, по мнѣнію опытныхъ художниковъ, если не самимъ Рафаэлемъ, то по крайней мѣрѣ, подъ его смотрѣніемъ и, всего вѣроятнѣе, ученикомъ его, Джуліо Романо.

Гравюра Іордана имѣетъ то достоинство, что, чѣмъ болѣе въ нее вглядываешься, тѣмъ болѣе выступаетъ оригиналъ въ памяти того, кто имѣлъ счастіе его видѣть. Іорданъ употребляетъ свой штрихъ не такъ, какъ употребляютъ его многіе граверы. Онъ не любуется штрихомъ своимъ, не щеголяетъ имъ, но, сохраняя его мягкость и красоту, передаетъ имъ покор-

но выраженіе картины и всегда помнитъ, что для этой цѣли только и данъ штрихъ граверу. Такое самоотверженіе гравера въ пользу подлинника и есть творчество въ нашемъ Іорданѣ. Семнадцать лѣтъ съ промежутками трудился онъ надъ эстампомъ Преображенія, и его постоянству и самоотверженію мы обязаны этимъ новымъ чудомъ гравировальнаго искусства.

По сказанію Евангельскому мы знаемъ, что въ то самое время, какъ Преображеніе совершалось на Ѳаворѣ, внизу у горы, нѣкто изъ народа привелъ сына своего, одержимаго бѣсомъ, къ Апостоламъ и просилъ объ изцѣленіи, но они не могли изцѣлить его. Здѣсь, направо отъ зрителя, виденъ бѣснующійся; судороги исказили его лицо и члены; онъ окруженъ своею семьею и народомъ. Отецъ держитъ сына и всѣми чертами лица выражаетъ изумленіе, что Апостолы отказываются изцѣлить его. По сторонамъ сестра и мать. Фигуру матери обыкновенно называютъ Форнариною; но сличая эти черты съ извѣстными портретами Форнарины, нельзя не сказать, что здѣсь всѣ частности лица потерялись совершенно въ красотѣ идеала. Она поставлена на колѣняхъ передъ Апостолами; ея просьба болѣе похожа на приказаніе: такова просьба Римлянки. Тѣлодвиженія окружающей группы народа напоминаютъ Римлянъ: кто видалъ ихъ на улицахъ Рима, тотъ отгадаетъ ихъ и на этой картинѣ.

Трудно опредѣлить имена Апостоловъ. Ближе къ зрителю изображенъ Андрей первозванный, по первенству призванія. За нимъ Матѳей, простертою вверхъ рукою, указываетъ на Изцѣляющаго въ знакъ того, что онъ первый благовѣствовалъ объ Немъ. Ѳома, съ видомъ сомнѣнія, смотритъ на бѣсноватаго. А гдѣ же

Іуда? Лицомъ предателя Рафаэль не хотѣлъ обезобразить своего великаго произведенія: Іуда отвернулся; намъ видны только его волосы. Но какъ удостовѣряемся мы, что это именно будущій предатель? По разговору, который происходитъ между нимъ и двумя Апостолами: одинъ изъ нихъ выражаетъ сокрушеніе, а другой всплеснулъ руками и какъ бы въ ужасѣ говоритъ: «какъ могъ сказать ты это?» Видно по этимъ жестамъ, что Іуда сказалъ слово противъ Учителя.

На горѣ, при тайнѣ Ѳаворской, присутствуютъ двое, въ одеждахъ Архидіаконовъ: Св. Лаврентій и Юліанъ. Живописецъ уступилъ желанію Кардинала Юлія Медичи, будущаго Папы Климента VII, который, заказывая картину, хотѣлъ, чтобы Святые его и дяди его, Лаврентія, были изображены на ней.

Преображеніе Господне представлено въ ту минуту, когда послышался гласъ съ небеси: «Сей есть Сынъ Мой возлюбленный, Того послушайте.» Пали ницъ Апостолы. Слова̀ церковной пѣсни: «яко же можаху», выражены въ нихъ различною степенью возможности каждаго изъ нихъ созерцать тайну Преобразившагося. Ближе всѣхъ и прямо созерцаютъ ее Илія и Моусей. Согласно типу Византійскихъ иконъ и преданію церковной пѣсни, которая поетъ, что Спаситель показалъ ученикамъ славу свою, Рафаэль изобразилъ Его во славѣ; но эту славу представилъ онъ какъ художникъ, обязанный удовлетворить требованію своего искусства, чудно соткавши ее изъ лучей свѣта и воздуха. Какъ бы пріемля голосъ съ неба, Спаситель простираетъ объятія къ Отцу, и эти объятія обращаются въ благословеніе на все человѣчество. Прекрасна была мысль Іордана выгравировать Славянскія слова церковной пѣсни:

«Преобразился еси на горѣ,» на страницѣ книги, развернутой Андреемъ первозваннымъ. Преображеніе Рафаэлево тѣмъ еще болѣе усвоено нашему Отечеству.

Порицали на этой картинѣ совмѣщеніе двухъ дѣйствій, будто бы нарушающее единство. Легко порицать и великія произведенія; труднѣе понимать глубокій смыслъ ихъ. А безъ этого соединенія земли и неба, какъ бы художникъ провелъ насъ, посредствомъ живыхъ образовъ, по этой лѣствицѣ душевнаго состоянія человѣка, помимо паденія отчаяннаго и смертельнаго, котораго онъ и не хотѣлъ показать на своей картинѣ, отъ паденія несчастнаго въ бѣсноватомъ, черезъ группы недоумѣвающаго народа, черезъ степени еще не пріявшихъ Духа Апостоловъ, до Пророковъ и до самого Преображеннаго, гдѣ Божество уже соединяется съ человѣчествомъ?

Послѣднее, что̀ писалъ Рафаэль на этой картинѣ и въ своей жизни, былъ ликъ Спасителя. Вазари говоритъ, что въ немъ онъ какъ бы сосредоточилъ всѣ силы генія и искусства, и, окончивъ его, уже не бралъ болѣе кисти. (*) Смерть застигла его. Замѣчательно, что передпослѣднею картиною Рафаэля было изображеніе Іоанна Крестителя въ видѣ пятнадцатилѣтняго отрока: оно украшаетъ трибуну Флоренціи.

Семилѣтняя дѣятельность Рафаэля, славные плоды которой мы осмотрѣли сегодня въ краткомъ обзорѣ, утомила силы художника; особенно же истощилъ его этотъ языческій Римъ, который онъ изучалъ съ такимъ рвеніемъ. Нѣжное его сложеніе не вынесло трудовъ.

(*) Finitolo, non toccò più pennelli.

Слѣды этой усталости выражаются на портретѣ Рафаэля гравировки Маркантоніо. (*) Здѣсь представленъ онъ въ своей мастерской. Утомленіе лица и положенія какъ будто предзнаменуетъ скорую кончину. Къ этому присоединилось еще одно грустное обстоятельство, омрачившее послѣднее время его жизни. Кардиналъ Биббіена настаивалъ, чтобы онъ женился на его племянницѣ. Рафаэль то соглашался, то отказывался, подъ предлогомъ, что Папа хочетъ дать ему Кардинальскую шапку. Но главною причиною было нѣжное чувство къ одной красавицѣ поселянкѣ, которому онъ оставался вѣренъ до конца жизни. Преданіе о Форнаринѣ сохранилось изустно: письменно встрѣчается оно, не прежде середины прошлаго столѣтія. (**)

Одиннадцать дней длилась изнурительная лихорадка, которая истощила его изнемогшія силы; пустили больному кровь и тѣмъ еще болѣе его обезсилили. Художники, Папа, народъ, принимали живое участіе въ его болѣзни. Рафаэль написалъ свое завѣщаніе, въ которомъ сначала вспомнилъ обо всемъ близкомъ его сердцу; любимымъ ученикамъ своимъ, Джуліо Романо и Франческо Пенни, завѣщалъ свои художественныя сокровища; въ храмѣ Пантеона, на мѣстѣ своего погребенія, поручилъ возобновить одинъ изъ алтарей и воздвигнуть пре-

---

(*) Показанъ былъ изъ превосходной коллекціи эстамповъ Е. И. Маковскаго. См. дополненіе въ концѣ этого чтенія.

(**) Вазари нѣсколькими словами набросилъ тѣнь на причину Рафаэлевой кончины. Но добросовѣстныя изслѣдованія многихъ ученыхъ совершенно смыли это пятно съ памяти Рафаэля. Политическія обстоятельства и придворныя отношенія, какъ видно, мѣшали жениться ему на той, которой онъ оставался всегда вѣренъ.

столъ съ мраморнымъ изваяніемъ Божіей Матери; опредѣлилъ тысячу скуди для совершенія ежемѣсячныхъ паннихидъ по немъ въ церкви, гдѣ будетъ покоиться его тѣло; исповѣдывался и пріобщился Св. таинъ. Въ страстную пятницу, въ день своего рожденія, въ 10-мъ часу вечера, въ 1520 году, 37 ми лѣтъ, скончался Рафаэль. Когда положили его тѣло въ гробъ, то выставили у гроба и его послѣднюю картину—Преображеніе. Вазари говоритъ, что всѣ, приходившіе смотрѣть на его мертвое тѣло и на живое произведеніе, не могли не рыдать. Рафаэля похоронили въ древнемъ Пантеонѣ, окрещенномъ въ храмъ Богоматери Св. мучениковъ. Улицы отъ храма Св. Петра до самаго Пантеона были полны народомъ. Не было художника въ Римѣ, который бы не проводилъ его до могилы; не было такого, который бы не плакалъ.

Прошло съ тѣхъ поръ 313 лѣтъ. Стояла въ Пантеонѣ урна Рафаэлева съ надписью и на ней бюстъ его. Но мѣста погребенія не знали точно. Въ Римской Академіи Св. Луки хранился мнимый черепъ Рафаэля. Разсказываютъ, что Галль, наблюдая его, отказывалъ ему въ дарованіяхъ живописныхъ. Въ 1833 году, конгрегація художниковъ въ Римѣ, съ позволенія Папы, рѣшилась отыскать его гробъ. Произведены были поиски, сначала тщетныя, но потомъ статуя, извѣстная въ народѣ подъ именемъ Мадонны del sasso (камня), навела на мѣсто. Народъ давно считалъ это изваяніе чудотворнымъ и молился ему съ особеннымъ благоговѣніемъ. Позднѣе объяснили, что del sasso есть искаженное del Sancio и что это та самая статуя, которую Рафаэль завѣщалъ поставить надъ своей гробницею, поручивъ ее рѣзцу художника, Лоренцо Лотти. И вотъ, 14-го Сен-

тября 1833 года, въ присутствіи всѣхъ художниковъ, бывшихъ въ Римѣ, ученыхъ и литераторовъ, вскрытъ былъ гробъ Рафаэля. Здѣсь были Торвалдсенъ и Камучини, Горацій Вернетъ, наши Брюловъ, Бруни, Ивановъ и многіе другіе. Скелетъ сохранился почти въ цѣлости; длиною былъ онъ въ 5 футовъ и 2 дюйма Парижскихъ. Сняли слѣпокъ съ костяка лѣвой руки, который, вскорѣ послѣ того, разсыпался прахомъ. Черепъ сохранился превосходно , за исключеніемъ задней части, потерпѣвшей, вѣроятно, отъ частыхъ наводненій Тибра. (*) Зубы, необыкновенной бѣлизны, и горловой каналъ, были совершенно цѣлы. Въ теченіе мѣсяца выставлены были останки Рафаэля на показъ всему Риму, и 18-го Октября снова преданы погребенію; надпись на пиластрѣ престола Мадонны напоминаетъ объ этомъ событіи.

Дѣло мое кончено. Но позвольте мнѣ, еще на нѣсколько минутъ, остановить вниманіе ваше на томъ, какимъ образомъ я связываю то, что̀ говорилъ, съ вопросомъ объ живописи у насъ и объ искусствѣ вообще.

Если вы сажаете молодой садъ , то для вашихъ дичковъ берете прививки отъ самыхъ лучшихъ деревьевъ. Для нашего молодаго разсадника искусства, какойже прививокъ лучше Рафаэля? Прививайте его смѣло: онъ нигдѣ и ничего не испортитъ.

Но, слышу, раздаются вопросы противорѣчія. Неужели не изучать и другихъ художниковъ? Изучайте ихъ, но и при этомъ не лучшій ли руководитель Рафа-

---

(*) Оказалось, по изслѣдованіямъ, что фальшивый черепъ въ Академіи Св. Луки принадлежалъ канонику Пантеона, Desiderio d'Adjutorio.

эль? Онъ самъ изучалъ всѣхъ, которые ему предшествовали. Онъ научитъ и тому, какъ изучать другихъ, и предохранитъ васъ, какъ предохранилъ себя, и отъ крайностей языческаго ваянія, въ которыя впалъ Микель-Анжело, и отъ крайностей натурализма Флорентинской и Венеціанской школы.

Раздается другой вопросъ: а куда же дѣнется наша оригинальность? Русская живопись должна быть плодомъ Русской жизни.—Художникъ! не бойтесь за свою оригинальность, какъ Рафаэль не боялся за свою. Если вамъ она дана отъ природы, васъ ничто не собьетъ съ нея. Еще менѣе бойтесь за оригинальность своего народа въ дѣлѣ искусства. Дайте ему только въ учители лучшаго мастера. Остальное сдѣлаютъ духъ, жизнь, природа Русская.

Раздается вопросъ важнѣе, отъ приверженцевъ религіозной живописи: а преданіе? не опасно ли будетъ за него? Здѣсь должно отличить двоякаго рода опасеніе: боитесь ли вы за преданіе, или боитесь за себя? За преданіе опасаться нечего. Припомню то, съ чего я началъ: преданіе принадлежитъ Церкви, искусство художнику. Сохраненіе преданія есть забота Церкви. Но если вы, художникъ, хотите содѣйствовать ей въ этой заботѣ, прекрасный подвигъ, особенно у насъ въ Россіи! Если бы искусство, послѣ всего своего блистательнаго развитія и послѣ всѣхъ своихъ блужданій, принесло всѣ свои силы и сокровища къ стопамъ нашей Церкви и одушевилось бы ея преданіями, — могла бы новая эпоха настать для Живописи — и гдѣ же настать ей, если не у насъ въ Отечествѣ? Примиреніе искусства съ преданіемъ есть одна изъ тѣхъ животворныхъ мыслей, въ которыхъ таится будущее нашего искусства. Но для

того, чтобы дать ей ходъ, надобно сохранять преданіе. Что́, если бы мы собрали и издали всѣ древнія сокровища Византійской живописи, какія сохранились у насъ въ Отечествѣ, въ церквахъ Востока, на Аѳонской горѣ, въ рукописяхъ и храмахъ Запада! Но всѣ эти сокровища собираютъ и изучаютъ Французы, Англичане, Нѣмцы, гораздо болѣе чѣмъ мы. Изученіе всего этого на чужбинѣ не можетъ быть такъ плодотворно для искусства, какъ было бы оно у насъ, гдѣ соединено съ жизнію. Возвратите Рафаэля преданію, двиньте всѣ его силы къ Византійскому источнику:—вотъ та сладкая надежда, которую питаю я относительно Живописи въ нашемъ Отечествѣ.

Но Живопись есть одинъ изъ членовъ того прекраснаго органическаго тѣла, которое мы называемъ искусствомъ и въ которомъ, разными образами, воплощается одна и таже мысль: красота. Живопись не можетъ развиваться отдѣльно отъ другихъ искусствъ. Какъ же связываю я вопросъ объ Живописи съ вопросомъ объ искусствѣ вообще?

Объ искусствѣ вообще? Но раздавались же и раздаются еще голоса, что искусства нѣтъ, что время для искусства прошло. Искусство было, есть и будетъ. Эти голоса раздаются изъ груди тѣхъ, которые разорвали союзъ земли съ небомъ въ искусствѣ, и сознаютъ этотъ разрывъ и эту смерть его въ самихъ себѣ. Имъ особенно укажу я на эти высокія созданія кисти, которыя изучалъ вмѣстѣ съ вами: имъ Живопись можетъ подать добрый совѣтъ. Чудно на ея картинахъ это постоянное, очевидное соединеніе земли съ небомъ, эти взгляды неба на землю, эта дверь отъ земли въ небеса. Художникъ, погруженный въ матеріализмъ дѣй-

ствительности, похожъ на тѣхъ грѣшниковъ у Данта, которые, подъ свинцовою тяжестью одеждъ, вѣчно потупляютъ взоры къ землѣ, или на тѣхъ, что̀ у него въ Чистилищѣ прильпнули къ ней устами и не въ силахъ подняться отъ нея. Не таковъ художникъ истинный! Онъ ходитъ прямо, какъ живой человѣкъ, по міру Божію. Есть ли у насъ хоть одно полное впечатлѣніе въ этомъ мірѣ, гдѣ бы небо не соединялось съ землею? Что̀ въ жизни, то и въ искусствѣ. Нѣтъ, пускай художникъ не разрываетъ земли съ небомъ, дѣйствительности съ идеаломъ въ душѣ своей, и тогда онъ не скажетъ отчаянно, что искусство умерло, а убѣдится въ томъ, что оно было, есть и будетъ всегда съ нами, какъ одна изъ тѣхъ потребностей человѣческихъ, безъ которой нѣтъ полныхъ и свѣтлыхъ радостей въ жизни.

ДОПОЛНЕНІЕ

КЪ ЧЕТВЕРТОЙ ЛЕКЦІИ.

Многіе превосходные эстампы съ картинъ Рафаэля, принадлежащіе Егору Ивановичу Маковскому, украшали мои лекціи, служа необходимымъ для нихъ пособіемъ. Во время лекцій я публично выразилъ мою благодарность просвѣщенному художнику и знатоку искусства за его содѣйствіе; теперь считаю обязанностію повторить ее печатно и прибавить нѣсколько словъ объ этой коллекціи.

Она есть плодъ почти двадцатипятилѣтнихъ трудовъ, заботъ и пожертвованій знатока искусства, который собиралъ отовсюду отличнѣйшіе экземпляры. Пунтировка въ нее не допускалась, а только одинъ отличный штрихъ имѣлъ здѣсь мѣсто. Коллекція содержитъ всего до 1000 эстамповъ, въ числѣ которыхъ 50 принадлежали нѣкогда къ знаменитой Власовской коллекціи. Она обнимаетъ, по содержанію картинъ, всѣ школы живописи, а по мастерамъ, всѣ школы гравировальнаго искусства отъ самаго начала его до нашихъ временъ.

Подлинники, съ которыхъ гравированы эстампы, соединяютъ въ себѣ, преимущественно, школы Италіянскую и Фламандскую: съ Рафаэля 54, въ числѣ которыхъ много гравюръ ему современныхъ, дѣланныхъ по его рисункамъ Маркантоніемъ Раймонди и его учениками, какъ напримѣръ: Избіеніе Младенцевъ, Тайная Вечеря, исторія Амура и Психеи, и портретъ самого Рафаэля; съ Микель-Анжело — 7, Даніэля да Волтерра, съ Леонардо да Винчи 4, съ Фра Бартоломео, Андреа дель Сарто, Джуліо Романо, Джіованни Беллини, съ Тиціана, Тинторетто, Веронеза, съ Корреджіо, съ Караччей, съ Доменикино, Гвидо Рени, Гверчино, Альбано, съ Пуссеня, Салватора Розы, съ Алберта Дюрера, Рубенса (45), Рембрандта (10), Вандика (44, въ томъ числѣ 36 портретовъ гравированныхъ учениками Рубенса), и проч. и проч.

Относительно исторіи гравировальнаго искусства, коллекція представляетъ богатые матеріалы. Самый древнѣйшій эстампъ принадлежитъ Мартыну Шёну, современнику изобрѣтателя гравировки, Масо Финигверры. Далѣе слѣдуютъ три родоначальника трехъ школъ гравировальнаго искусства: Албертъ Дюреръ (9 гравюръ), Маркантоніо Раймонди съ своими учениками (36) и Лука Лейденскій (2 гравюры). За ними украшаютъ коллекцію Фламандцы: Гольціусъ (29 гравюръ), Рембрандтъ (2), Мюллеръ, ученикъ Гольціуса, Ворстерманъ (23) и Сутманъ, ученики Рубенса и граверы картинъ его, Болсвертъ, современникъ Рубенса (24), Понціусъ, ученикъ Ворстермана (19), Корнель Вишеръ, Сюдергофъ и Сомпеленъ, ученики Сутмана, братья Саделеры и Іоде, и далѣе Остаде (20), Рюисдаль, Ватерло, Ботъ, Бергемъ, Карлъ дю Жардень, и многіе, гравировавшіе à l'eau forte свои собственныя произведенія.

Здѣсь и Корнель Кортъ, Фламанецъ, образовавшій Караччей; Вилламена, его ученикъ; Августинъ и Аннибалъ Караччи; Салваторъ Роза, граверъ картинъ своихъ (7). Богата коллекція превосходными оттисками Вольпато (10), Рафаэля Моргена (7), Лонги (12), особенно съ Рафаэлей. Французскіе граверы: Калотъ, дела Белла, Польи, Эделинкъ (8), Меланъ (7), Жерардъ Одранъ (11) и другіе Одраны, Дориньи, ученикъ его (4), Пенъ, Стелла (12), Томассенъ, Древе, Виллъ и другіе, въ отличныхъ экземплярахъ, умножаютъ достоинство собранія. Нѣсколько гравюръ Гогарта должны быть упомянуты. Присоединить надобно также имена Англійскихъ граверовъ: Шарпса, Шмидта, Странджа. Не упоминаю множества другихъ именъ, но не могу не присоединить къ нимъ Русскихъ граверовъ: Чемезова, Соколова, Берсенева, Уткина, Скотникова, и наконецъ нашего славнаго Іордана, котораго изъ первыхъ трудовъ здѣсь находятся: Аргусъ съ картины Соколова, умирающій Авель съ картины Лосенки, и послѣдній, увѣнчавшій его въ наше время славою: Преображеніе Господне.

Примѣчаніе къ 63-й страницѣ.

Флорентинскій скульпторъ Гаясси, извѣстный художникъ и ученый знатокъ въ произведеніяхъ искусства, отдавая всю должную справедливость художественнымъ красотамъ вновь открытаго фреска, не рѣшился однако приписать его Рафаэлю, вопреки мнѣнію всѣхъ славныхъ живописцевъ. Онъ думаетъ, что это произведеніе какого нибудь даровитаго, но непризнаннаго въ свое время художника, котораго имя потому осталось неизвѣстнымъ. Въ складкахъ одеждъ, въ выраженіи и формѣ глазъ, критикъ не находитъ Рафаэлевскаго пошиба. Мнѣніе свое Гаясси выразилъ въ особой статьѣ, напечатанной въ одной Флорентинской газетѣ. Статья была мнѣ сообщена Академикомъ А. Н. Мокрицкимъ.

ОГЛАВЛЕНІЕ

ЛЕКЦІЙ ПРОФЕССОРА ШЕВЫРЕВА.



